س. أ. مونتيجو

عندِمَا يكشف الكاتب
أسرار مهنته

ترجمة

كامل البوهي

الكتاب: عِندمَا يكشف الكاتب أسرار مهنته

الكاتب: س. أ. مونتيجو

ترجمة : كامل البوهي

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

مونتيجو ، س. أ.

عِندمَا يكشف الكاتب أسرار مهنته / س. أ. مونتيجو ، ترجمة : كامل البوهي

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٢٧١ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٩ – ٧٥ – ٦٧٧٤ –٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : **٤٩٢٦ / ٢٠٢٠**

عنِدمَا يكشف الكاتب
أسرار مهنته

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

الإهداء

إلى الطليعة الناهضة من أبناء الأمة العربية، إلى كل موهوب يريد أن يفجر في نفسه ينابيع الفن، إلى كل أديب وصحفي وقصاص، إلى كل شاعر ومسرحي وناقد، إلى الموسيقيين والإذاعيين والممثلين، إلى كل رسَّام ومثَّال: إلى كل من ينتج الفن أو يتذوق الفن، إليكم جميعاً أقدم هذه الترجمة.

هذا الكتاب

لمع اسم هذه الفصول فيما كتب من مقالات رائعة فاضة بها صحيفة "مانشستر جارديان" أكثر من ثلث قرن من الزمان، كما لمع في كتبه الشهيرة في الأدب، والنقد، والمسرح.

وقد استطاع موتيجو (Montague) بتأملاته العميقة، وخبراته الطويلة أن يُمَحِّصَ كثيراً من القيم والخصائص الفنية التي تمتاز بها الكتابة الجميلة، وحلل هذه القيم والخصائص الفنية في فصول هذا الكتاب، ولم يكن فرضه أن يضع مجموعة من القواعد يُلزم الأدباء بإتباعها، ولا أن يعطي مجموعة من الأوامر والنواهي، وإنما هي ملاحظات يستخلصها الكاتب من صحبته الطويلة للروائع الأدبية وممارسته لفن الكتابة، ثم يناقشها ويقدمها لمن يريد أن يستخدم اللغة استخداماً قوياً عميقاً وفنياً مثيرًا.

وفي أثناء هذا كله نجد المؤلف يبذل جهداً رائعاً في توجيه القارئ والكاتب إلى مواطن الجمال وأسباب النجاح، كما أن ما يثيره من مسائل حول موضوعات مثل: (الحديث، القصة، الواقعية، الوضوح) يصقل استعدادنا النقدي لكل ما نقرأ.

وسوف نجد هذا الكتاب ممتعاً جذاباً، لا من أجل أحكامه الصادقة فحسب، بل من أجل أسلوبه الممتع الرائع أيضاً، فقد كان

مونتيجيو من هذه الأرواح الأدبية النادرة التي تستطيع أن تُعلِّم وتمتع في جملة واحدة.

ويقول روبرت ليند (Robert Lynd) في تقديره لهذا الكتاب: "إنها العاطفة العميقة الصادقة التي أَمْلَتْ إخراج هذا الكتاب، فإن ما فيه من شدة الذكاء وسعة الخيال، لا يقل عما فيه من حسن التقدير ودقة الحكم، وهذه طلها التي تأسرنا وتمتعنا أثناء القراءة".

كلمة عن المؤلف

مؤلف هذا الكتاب هو تشارلز إدوارد مونتيجيو (Charled Edward Montague) صاحب الشهرة الواسعة في النقد الأدبي والكتابة المسرحية والأسلوب القوى الرائع، كان اسمه يقرن دائماً بصحيفة "مانشستر جارديان" فقد كان عضواً في أسرة تحريرها طوال خمسة وثلاثين عاماً.

ولد المؤلف سنة ١٨٦٧م، وتلقى تعليمه في مدارس لندن، ثم في جامعة أكسفورد، وفي سنة ١٩١٤ عند قيام الحرب العالمية الأولى سجل اسمه في الجيش بالرغم من كبر سنه، ولكنه مرض سنة ١٩١٦ فأعيد إلى فرنسا في السنة نفسها، وظل في خدمة الجيش حتى سنة ١٩١٨، ثم وضع خلاصة تجاربه خلال فترة الحرب في كتابه "التحرر من الأوهام" سنة ١٩٢٢، وكتاب "ذرَّات نارية" سنة ١٩٢٣، وكتاب "العدل القاسي" سنة ١٩٢٦.

وكان المؤلف يحب دائماً أن يتحدى الصعوبات لينتصر عليها، من أجل ذلك وجدناه يبرع في تسلق الجبال، وينال شهرة واسعة في هذه الرياضة، ويصعد أعلى القمم في مهارة وحماس نادرين، وقد ظهر حماسه واهتمامه بتحدي الصعوبات في كثير من قصصه ومقالاته السيارة التي نشرها في سنة ١٩٢٤.

وفي سنة ١٩٢٧ نشر آخر رواية له، وهي "خارج العالم" التي ظهرت في سلسلة كتب (Penguin) تحت رقم ٢٧٠، أما مجموعة القصص القصيرة بعنوان "العمل" فقد نشرت بعد وفاته سنة ١٩٢٨م.

مقدمة

كان زوجي قبل وفاته بزمن يفكر في إعداد كتاب صغير للنشر، اختار له، فيما دوَّن من نتف في مذكراته، عنواناً هو "مذكرات كاتب على مهنته [١]" (A Writer's notes on his trade).

وبقصد نشر هذا الكتاب؛ كتب هذه المقالات في فترات الراحة من عمله الآخر، وقد وافته المنية قبل أن يتم له جمع هذه المقالات ونشرها في كتاب، ومما لا شك فيه أنه كان يريد إدخال بعض الإضافات والتعديلات قبل الطبع، وقد نشرنا في هذا الكتاب مقال "المسرحية الأدبية" كما هو في الجزء الثاني من كتاب "المقالات والدراسات" لأعضاء الجمعية الإنجليزية طبعة سنة ١٩١١م دون التعديل المناسب للإخراج الجديد الذي كان قد رسمه له، وإني لأتوجه بالشكر إلى الجمعية الإنجليزية التي سمحت بطبع هذا المقال [٢].

زوجة المؤلف

---

(١) بعد قراءة الكتاب ومعرفة أهدافه وخصائصه رأينا أن أنسب عنوان للترجمة العربية هو (عندما يكشف الكاتب أسرار مهنته).

(٢) مقال (المسرحية الأدبية) The Literary Play.

الكلمة

- ١ -

من السهل في فجر الشباب أن تحب الكلمات الجميلة، تحبها حين تقرؤها وتحبها حين تسمعها، وتشعر حينئذ - كما يشعر كل المحبين - بنشوة عجيبة، تبعثها في نفسك الكلمة الجميلة، الجميلة لذاتها، لجرْسها، لمجرد رؤيتها مكتوبة على الورق، كما يشعر عقل الطفل بنشوة عجيبة عندما يلمس الفراء فتدهشه نعومته، أو عندما يلمس المِبْرد فتهزه خشونته، وكذلك الكلمات. فكلمات مثل: لألاء أو قدسية أو بهاء أو فجر، هذه الكلمات لذاتها - لا من أجل استعمالها الموفق في موضع دقيق بالذات - تصبح فاتنة تستهويك وقد توهجت بالحرارة والحب حى لكأنها الياقوت أو النبيذ الأحمر.

إن المثَّال وقد جلس وحده في مرسمه كثيراً ما يربت بحنان على كتلة من المرمر أو قطعة من المعدن، كتلة لم تمسسها يد الفنان من قبل، أو قطعة لم يبدأ في صياغتها بعد، وما ذلك إلا لأنه يستطيع أن يتغنى محاسنها وإمكانياتها، وكذلك يفعل الكاتب أو القارئ المتذوق، فإن عقله سوف يتلمس الكلمات المفردة ليدللها، متعشقاً امتلاءها الناضج أو خشونتها المدببة التي تبعثها نغماتها المتعددة، هائماً بتموجات مقاطعها أو جرْسها الانسيابي، شاعراً بجوهر جمالها المشع

الذي يثيره الاتساع والدفء في مد الحروف وسط كلمة مثل "آلاء" [١] فكل كلمة بما فيها من قيم صارخة، وبما فيها من فضائل ومن قوة ذاتية تلمس أوتار القلوب فتثير فيها صوراً وليدة، تعتبر كنزاً يسبح الإنسان في تأمل مباهجه.

إلى جانب هذه الناحية العاطفية تستطيع كلمة مَّا أن تثير حولها من التقدير والإعجاب ما تثيره قصة مغامرة كبرى في جماعة من الأصدقاء. فكِّر في كل ما تبعثه في أذهاننا كلمة عادية مثل كلمة "التراب" dust، وما تثيره هذه الكلمة من معان وصور في عبارات مثل: "من التراب، وإلى التراب نعود" أو "لقد أغلق التراب عين هيلين" أو "كلنا نصير إلى تراب" أو "الطريق إلى الموت في التراب" وهكذا تتعدى الكلمة عند عشاق الفن الكلامي مجرد كونها حجراً كريماً؛ إنها تصبح ياقوتة في هيكل سليمان، ماسة متألقة على جبين كليو بطرا، فمن هذه الكلمات، من هذه الذرات المتألقة، تكونت كل الشرفات والقباب التي بناها ذكاء الإنسان، بهذه الذرات توهجت البلاغة القوية المعبرة عن عمق ذكائه وازدان الغناء الحلو المعبر عن حدة هذا الذكاء.

كل شيء في الأدب من صنع الكلمات، وكل شيء يموت فيها، ولكن الكلمات نفسها سوف تبقى، كالأملاح والغازات التي يتحلل إليها جسم الإنسان بعد موته، فكل كلمة تشبه حفنة من التراب كانت في يوم من الأيام عقلاً ليوليوس قيصر، وقد تصبح في يوم ما عقل منقذٍ للبشرية

---

(١) الأصل (متلألئ كالفجر) ولكن ترجمتها لا تؤدي إلى ما يريد، فآثرنا كلمة قريبة.

أو مصلحٍ مرتقب، وهذه الكلمة القديمة المختزنة تظل رغم ذلك محتفظة بشبابها النضير، إنها ستظل أبداً ولها لمعة الجدة أمام كل صبي يفتح عينيه الشغوفتين على الحياة، ستبقى وكأنما هي الصوت المغرد ينتظر من يخرجه إلى ألحان جديدة، كما أخرج الأصوات المغردة الموسيقار "باخ" في أنغام فريدة كانت طوع مقدرته الفنية.

وهكذا – دون أن يحلل نشوته – يهيم الشباب بالألفاظ وهو يرنو إليها من بعيد.

– ٢ –

إن أسعد حياة زوجية تختلف تماماً عن حياة العاشقين، إنها حياة أفضل، ولكنها مع ذلك أشد حذراً، ففي الحياة الزوجية قد يشعر الإنسان، بشعور لم يحسه من قبل، أن السعادة الزوجية لا يمكن الاحتفاظ بها إلا بشروط معينة، وهذه الشروط ليست قاسية أو صعبة، ولكنها أيضاً ليست بسيطة كل البساطة، كذلك حال مني قدم على زواج فن الكلمات، ويعامل عروسه معاملة طيبة، فإنه لا بد مدرك نفس هذه الحقيقة، فهذا الذي يتزوج الكلمات يجد نفسه، كما يجد زوج الفاتنة أنه مقيد بامرأة تتصف بكل الخصائص الأرضية إلى جانب ما عرفه عنها – من قبل – من خاصية القدرة على إنبات النرجس والورد الذي يغشى سطحها.

وكما أن المثَّال لا يستطيع أن يصنع شعرة أو خيطاً من الحجر، لأنه مقيد بطبيعة مادته، فكذلك الكاتب يجد نفسه مقيداً في كثير من المواضع بطبيعة مادته، فالكلمات كالرخام، لها من البرودة والصرامة ما يلائم طبيعتها، وبالرغم من أن هذه المادة الحبيبة ملهمة طيعة، فإنها دائماً تفرض على عاشقها حدوداً يقف عندها، ولا توجد جملة واحدة يستطيع الكاتب – بكل ما أوتي من حماس – أن يجعلها تؤدي كل ما في نفسه دون أن يشعر أمامها أن بعض كلماته، على الأقل، إن هي إلا مجرد ضرورة لبناء الجملة، وليست هذه الكلمات التي تفرضها ضرورة بناء الجملة شُبُهاً مضيئة لتنير غيرها، ولكنها مجرد كتل غليظة صماء تقف كالخادم المستعد إذا دُعي، وكلما بذل الكاتب جهده ليضيف الجمال إلى الوضوح، شعر بأنه يبتعد عن الكمال بعداً محققاً بسبب الخصائص اللغوية، تلك الخصائص التي ليست من صنعه هو ولكنه لا يستطيع بحال أن يغفلها، فهذه الكلمات التي كانت تستطيع أن تعبر تعبيراً صادقاً عن إحساسه هو بالذات أمام ما قد خلبه، تئز أزيزاً بالحروف الخفيفة، أو تضج ضجيجاً بكتل صغيرة من الحروف الثقيلة، أو تتطاير رذاذاً من المقاطع المتناثرة.

فالكاتب في كل لفتة أو في كل فقرةٍ يُجابَه بضرورة النزول بعض الشيء عما يريد، بضرورة المساومة في سبيل التوفيق، فإما أن ينزل الوزن أو النغم عن شيء من حقه الواجب له، وإما أن يشوِّه شيء من جمال الدقة والتماسك.

وإذا كان الزوج المخلص في حبه يكاد، في بعض الأحيان، يتوق إلى مزيد من الحرية، فإن الكاتب كثيراً ما يتوق إلى نوع جديد من الدلالة لمَّا يُكتشف حتى الآن، فلماذا لا يستطيع العقل أن ينقل إلى عقول الآخرين شعوره النشوان بجمال الزهرة أو قوة العاصفة، دون أن يضطر إلى إفساد جو هذه النشوة الروحية والنَّيْل من وهجها وحرارتها بكلمات أرضية متداولة عادية؟!.

من أجل ذلك نجد الكاتب، مهما أحب الكلمات حباً صادقاً، وقد أتت عليه أحيان يكاد ينظر إليها على أنها مادة، على أنها ذلك الشيء اللعين الذي يقف في طريقه ويشل قواه، كأنها الأخشاب والكتل المتصلبة التي تحول بينه وبين هدفه، إنها تقف في طريق ما ينبغي لعمله من الكمال الفني الخالص، فالكلمات في يد الكاتب هي الجسد أو الدنيا بتعبير الكتاب المقدس عندما يوازن بينهما وبين اللطف الإلهي، إنها الجسد والدنيا أو الميدان الذي كتب على فنّه أن يجاهد فيه ليكون رسولها ومغَيِّر أحوالها ومنقذها من الضلال، ولكنها كالدنيا والجسد تقف أمام جهوده، في عُتّو وإصرار، مصممة على ما فيها من بعد عن اللطف والسمو، فالكلمات عند الكاتب الملتهب المشاعر المشتعل بالأمل، مثل الدنيا عندما استقبلها السيد المسيح في أول رسالته، سرعان ما أصبحت هي العدو، هي الجمهور الجامد الذي لا يلبي الدعوة ولا يؤمن بها، بل إنها قد تَصْلُب الذين يبذلون – كما فعل الروائي الفرنسي "فلوبير" – أقصى الجهد في تخليصها مما علق بها، من جذب الدلالة الحقة على المعنى.

- ٣ -

وقد يرى الكاتبُ الكلماتِ عدوَّه الحبيب الذي ينغص راحته – كما يقول المحبون قديماً في الكتب – في ضوء آخر، قد يرى في الكلمات نفسها نوعاً من الصراع الداخلي، فإنك تستطيع أن تتخيل تمثال "داوود" (David) الذي أبدعه ميخائيل أنجلو، وهو قطعة من الرخام قبل أن ينحته الفنان، تخيْله حبيساً كالقوقعة المتحجرة المغمورة فيما يحيط بها، لقد كان هناك وسْط كتل الرخام، كل ذرة منه تنتظر من يرفع عنها ضغط هذه الكتل الصماء ويطلقها من سجنها البغيض، إن التمثال نفسه كان مادة، كان جزءاً من هذه الكتل الرخامية الصماء ذاتها، بل إنه ما يزال حتى الآن من هذه المادة نفسها، لقد كان، حتى الوقت الذي أطلقه فيه الفنان من أسره، جزءاً من المادة لم ينل حقه، كان جزءاً من المادة حيل بينه وبين طاقاته، حيل بينه وبين إمكانياته التي يستطيع أن يكون بها كل ما هو كائن عليه الآن، فلما حرره الفنان من سجنه وأطلقه من عقاله، كان هو القطعة نفسها من المادة الملقاة بين العوائق الباردة في وسط مظلم، في قلب صخرة لم تتشكل بعد، ولكن شيئاً خطيراً قد حدث لهذه القطعة! فقد رُفعت بقوة هائلة قادرة على تحريك العقل والوجدان، واكتسبت نوعاً رفيعاً من الكمال الذاتي سيجعلها دائماً تختلف اختلافاً كبيراً وتمتاز امتيازاً هائلاً عن أية كتلة أخرى من المادة نفسها، كما يمتاز ميخائيل أنجلو نفسه عن غيره من الناس العاديين.

ومع ذلك فقد يكون من التجاوز أو التسرع أن نسمي المادة التي

بقيت من الكتلة – بعد ما صيغ منها "داوود" – "مجرد مادة"، أو أن نعتبرها مادة تافهة، مما لا شك فيه أن هذه المادة الباقية تعتبر مادة تافهة بالنسبة لتمثال داوود، أما بالنسبة لأي شيء آخر فقد تكون مناسبة لأداء الغرض بشكل رائع، فكل قطعة مناسبة منها لا بد وأنها تحمل في نفسها تمثالاً لطيفاً قد ينقذه أحد الفنانين بمقدرته الفنية، وأما بالنسبة إلى بعض الإمكانيات الداخلية والاستعداد الذاتي للمادة نفسها، فكل شريحة منها قد تكون هامة ونافعة، هذه هي النظرية السليمة الوحيدة التي يمكن أن تكون أقل خطأ عند تفكيرنا في مادة الفن؛ إذا فكرنا في الرخام عند المثَّال، والألوان عند الرسام، والكلمات عند الأديب، وكل المواد التي يستخدمها الفنان، إذا فكرنا فيها على أن لديها القدرة على التشكيل والاستعداد للصياغة الفنية، على أنها تنتظر في شوقٍ هذا التشكيل، وتنزع إلى تلك الصياغة، حتى لتكاد تحاولها، وتستصرخ الفنانين أن يقدموا لها العون ويساعدها في جهودها المتواصلة لتحرير النفس وتحقيق الوجود.

ترى عمَّ تنجلي هذه المعركة الودية الدائرة بين الكاتب والمادة التي يصوغ منها فنه؟ وما تكون نتيجة المعركة الأخوية بين الرخام الذي صيغ منه التمثال والرخام الذي بقي منه بعد أن صنع؟ يبدو أن هذه المعارك تتضاءل بجانب معركة أخرى أشد خطراً؛ معركة تشترك فيها كل هذه الأطراف، أو أرواح هذه الأطراف، متآلفة متحالفة، إنها معركة إنقاذ المادة من أن تكون مجرد مادة، إنقاذ الرخام من أن يكون مجرد كتل طبقية من القشرة الأرضية، إنقاذ اللغة من أن تكون مجرد طنين أو إشارات فجة ولجاجة بدائية ولا شيء أكثر من ذلك، إن هذا هو الحدث

المقدس الذي يشير إلى المثَّال والكاتب، بل ويدعو المادة نفسها إلى أنَّ مشاركتها في إنقاذ نفسها هو ارتقاء خصائصها التي يمكن أن توصلها إلى غايتها، هو اختيار الملاحة والجمال من بين أنواع تراكيب الأحجار، ومعرفة خواصها ومدى قابليتها للتطوع والانقسام، هو رونق الألوان وإشراقها وعمقها وتنوعها، هو الجمال الكامن في الكلمات والموسيقى المنبعثة منها التي تمتع العين والأذن، تمتَّع بنفسها إلى جانب ما يمتع به معناها، أعنى معناها المتعارف عليه كمعنى، إن هذه كلها لترى نذر الحرب عندما يعلنها الفنان، فتقاتل كلها معه ومن أجله.

- ٤ -

إن المادة – ذلك الغريم المشترك – أصعب تحديداً من تلك القوى الطَّمُوحة التي تتكتل ضدها، إنها شيء لا شكل له، إنها نوع من التكتل والبلادة التي تقاوم في عناد، إنها نوع من الضعف على استعداد دائم لأن يسيطر على العالم وعلينا أنفسنا، نقص متأصل يضَايق – إذا استطاع – كل مباهج وجودنا.

فالأديب الذي يكتب في أقصى درجات قوته ومن شعوره الممتلئ الفياض، يشعر دائماً بالرغبة الشديدة في أن يكون أشد اختصاراً مما هو، إنه يتساءل في ضيق، لماذا لا تتحرر هذه الرموز – التي يضطر إلى استعمالها – من حملها الثقيل الذي يطيلها في غير طائل؟ لماذا لا تتخلص هذه الكلمات من قواعد البناء اللغوي العائقة؟ لماذا نفسد الجملة

المتألقة المشرقة بهذا الغبار المعتم من كلمات الربط وحروف الوصل[١]؟

لماذا نضطر إلى هذه الأشياء التي تشوه الجملة؟ إننا عند الانتهاء من الكتابة تزداد دهشتنا، فما أكثر ما اضطررنا إليه من الحشو السمج من أجل كل جوهرة واحدة نصوغها! ما أكثر المادة وأصغر الصورة!! فإنه لا توجد جملة واحدة – من الجمل المتناسقة المترابطة – تخلو من وجود المادة بجوار الصورة، حتى في أغاني شكسبير توجد كلمات يمكن أن يقال عنها إنها لا تضيف شيئاً مباشراً، ولا تسهم بشيء في تلك النشوة المسكرة التي يبعثها الشكل العام، فهي ليست كروماً ولكنها أخشاب في حديقة الكروم، ومن ناحية أخرى نرى أنه حتى في ترهات أرخص الكتاب الهزليين يوجد نوع من الصورة، الكلمات القديمة – على الأقل – تركض مرهقة كرقص الدب الفرنسي المكبَّل، والفرق بين هذا الإنتاج الفني أو ذاك هو في الحد الذي يصل إليه – في كل حالة – مدى تحول المادة إلى صورة، وذوبانها فيها واندماجها بها اندماجاً لا تنفصم عراه، وفي الكلمات المرهقة المفككة في القاموس يمكنك أن ترى سلسلة ضخمة من الأحجار التي منها اقتطعت أو صيغت كنوز الفن الرائعة من مثل:

[المد المتعاظم

المتراطم على الشاطئ المتشامخ لعالمنا هذا]

[The tide of pomp

That beats upon the high shore of this World]

---

(١) ضرب المؤلف هنا بعض الأمثلة بكلمات وحروف من اللغة الإنجليزية لا تؤدي أية دلالة عند الترجمة.

ماذا حدث لهذه الأسماء العادية الأربعة؟ إنه فعل عادي وصفة عادية حفرت كلها من سفح التل! كل ما حدث لها هو أنها نجحت في معركة تنازع البقاء، نجحت في أن تبقى حية بعد غيرها، ونجحت في أن تحتفظ بنفوذها ورهبتها عند الحكم العادل الصارم الذي لا يرحم، ذلك الحكم الذي أصدره فنان أعلى وهو يفتش عن الوسائل الممتازة لتؤدي غرضه الفني، وإن المرء ليتخيل أن شكسبير وهو يكتب هذه الفقرة، يكتبها أولاً مطولة مسهبة كتشبيه من تشبيهاته المفخمة، تشبيه الساعة على لسان ريتشارد في مسرحيته، أو العقل المدبر في مملكة النحل، وحينئذ يسأل نفسه؛ ألا يمكنني عن طريق بعض الاختصار وبعض التركيز في قيم هذه الكلمات وبلورتها في قليل من الحبيبات ذات اللمحات الموحية البراقة، ألا يمكنني عن هذا الطريق أن أجعل كل هذه الكتلة من المعاني تبرز دفعة واحدة، وترسل كل أضوائها في سرعة وبريق بدلاً من أن تشع في بطء متقطع ولمعان خافت يتبدد أثناء اجتياز طريقة إلى الظهور؟؟ وحينئذ تأتي عملية البتر، بتر اثني عشر سطراً وإعادة تركيز كل قيمتها في اثنتي عشر كلمة باقية – بخصوبتها الخفية – لتأخذ لنفسها كل فضائل خصومها الذين افترستهم والتهمتهم كما يفعل الرجل البدائي.

وهكذا في كل خطوة نخطوها في معارج المرتقى نحو القدرة الخلاقة التي تبدع هذه التحف الفنية، نرى عمليتين متداخلتين تعتمد كل منهما على الأخرى، تعملان معاً، فالعمل الأدبي في طريقه إلى الكمال الفني ينبغي أن يُنَقَّى وتصفى كلماته بكل دقة، ينبغي أن يخضع لعملية تطهير من الكلمات مرة بعد مرة كما لو كانت الكلمات قشوراً وشوائب؛

والعملية الثانية أن تلقح هذه الكلمات القليلة، تلقح وتطعَّم المرة بعد الأخرى بلقاح عجيب، لقاح وهاج يجعل الكلمات خارقة القوى، يجعلها فوق طبيعتها، لقاح من التعبير المثير والجمال الأخاذ؛ أو أن يكون هذا اللقاح، هذا الإخصاب، ليس فوق طبيعة الكلمات مطلقاً، وإنما هو طبيعي لا غرابة فيه، وكل ما في الأمر أنه – عتق للكلمات المختارة في هذه اللحظة، وتحرير لها من قيودها الثقيلة التي ترهقها وتضطرها إلى أن تكون دون طبيعتها في الأوقات الأخرى، وخذ مثلاً هذين السطرين:

[She Walks in beauty, like that night of cloudless climes and starry Skies.]

[إنها تسير في جمال، مثل ليل أجواءٍ صافية، تلألأت النجوم في سماواته.]

فكل الكلمات هنا كلمات عادية متداولة، ولكن المرء يشعر كأن قطع الفحم قد تحولت في لحظة واحدة إلى قطع من الماس، قد تخلَّت عن استخفائها فجأة، فلم تعد تتنكر في صورة قطعٍ من الفحم، فالأمر كله يتوقف على تنسيق التعبير، ولذا كان المعنى الضعيف في كلمات مثل: (حافة، صنوبر، قفر، مرتاش) عند شخص عادي الفهم، يختلف كل الاختلاف عن معناها الساحر الجميل عند الشاعر كيتس (Keats) حينما يكتب عن (تلال قفرة نبت عليها الصنوبر) [A wild ridge Fledged with pine]، وذلك بالتالي يتوقف على النظرة التي تريد أن تفكر في مستقبل العناصر على أساسها، هل ترى النوع الإنساني وتنظر إليه متمثلاً في الفتى اليافع في مقتبل العمر وعلى أبواب الشباب السعيد

المتألق، أم تراه على أنه كالوردة الذابلة التي ودعت شبابها وجمالها؟! إنك قد تميل إلى أن تنظر إلى كلمة ذات لون خاص وشكل معيَّن – مثل ستراتفورد أو هوارث في القرون الوسطى – وهي تنتظر – في استخفاء وغموض . شكسبير أو برونتي ليقوما بتصويرها وإظهار ما فيها من جمال، وقد تميل إلى أن تنظر إلى هذه الكلمة كعنصر من العناصر العضوية على وشك أن يتكون منها جسم ذو جمال خاص.

– ٥ –

إن من أقدم التناقضات المعروفة، ذلك التناقض بين المثل العليا وبين الوسائل العادية التي تستخدم للوصول إلى هذه المثل! ولكن المسافة مع ذلك ليست واسعة بين النظر إلى شيءٍ ما على أنه جيد، وبين النظر إليه على أنه رديء، ومن هنا كان الصراع الكنسي ضد الأشياء العادية الطيبة في الحياة، وصراع الروحانية ضد المادية، وذلك الذي بين مملكة الله وبين هذا العالم الخاطئ في ابتهاج. وفي ميدان الفن، بين المادة وبين الصورة التي تستقبلها حواسنا.

وفي الحق أنه يمكن القول بأن المادة والصورة، كالجسد والروح، مندمجان في وجودهما، مشتركان في حياتهما، فكل منهما شرط لوجود الآخر، فإذا كانت الصورة قد رَفَعت المادة إلى أعلى درجات قوتها الذاتية، فإن المادة هي ذلك الشيء الذي منه – ومنه وحده – تستطيع الصورة أن تستمد وجودها وتمارس قدرتها على التشكيل والتكوين، وفي أروع اللوحات الفنية والكتب الأدبية لا نكاد نجد للمادة المجردة

وجوداً، ولكن الذي حدث ليس هو أن هذه المادة قد أُبعدت إبعاداً وإنما ذابت في الصورة حتى لم يبق أي جزء من المادة إلا وقد أحيته الصورة وخلقت منه شيئاً آخر، فلا يوجد مثلاً في لوحة "سيستاين مادونا"[1] طلاء مجرد قائم بذاته، ولكنها مجموعة من الألوان قد اندمجت وتعاونت على خلق هذه اللوحة.

ويمكن أن نجد كثيراً من وجوه الشبه الواضحة لهذه العملية في مجال الدين والأخلاق، فإن إيمان الرجل الذي يفعل ما يفعل من أجل مرضاة الله، ويراعي ذلك في مأكله ومشربه وفي كل عمل يقوم به، فيطبعه بطابع الإيمان والإخلاص، هذا الإيمان يشبه إلى حد كبير الصورةَ التي تحيي المادة من أي نوع، تمدها بالروح وتطبعها بطابع الجمال والنبل.

وعندما يتحدث التقيُّ الورع عن "جمال" القدسية، أو عندما يتحدث العلماء عن عرض "جميل" أو "شيِّق" لبعض الحقائق العلمية أو النواميس الطبيعية، فإنك قد تشعر حينئذ كيف يمتد عمل "الصورة" – بمعناها المعروف في مجال الفن – إلى آماد أبعد من هذا الصراع الحنون بين الفنانين المشتغلين بالكلمات أو الرخام أو الألوان وبين هذه المواد الحبيبة المتعبة التي أحبوها وتعشقوها.

(1) لوحة تمثل العذراء وهي ترضع وليدها.

الاقتباس

– ١ –

أتعرف كيف يشعر المرء حين يدخل فندقاً من أفخم الفنادق دون أن يحمل معه من المتاع إلا زكيبة على ظهره؟

أنا أعرف ذلك؛ فأما رواد الفندق من أبناء الطبقة الراقية فسوف يشمئزون منك، بينما ينظر إليك حارس الباب أو على الأصح يمر عليك بنظره، أما الحسناء التي تتولى إدارة المكتب فسوف تستمع في ضيق إلى ملتمسك من أجل المأوى ثم تخصص لك أحقر الحجرات في الفندق وأبعدها عن إقبال الرواد ثم يصحبك الغلام الصغير ذو الرداء المزركش إلى حجرتك المؤسفة، حاملاً حقيبتك الكئيبة وعلى وجهه علامات الازدراء والخوف، كما لو كانت الحقيبة سوف تسقط متناثرة على الأرض، أوْ كما لو كانت تلدغه وتعضه، وعند العشاء تنزل إلى المائدة والمخاوف تساورك من أن تكون سمعتك السيئة قد سبقتك إلى هناك، فهذا السفير السابق الذي قبِل أن يقوم بوظيفة رئيس الخدم في العشاء، يبدي دبلوماسية في تقدير القَيِم فيقودك إلى مقعد تأديبي منعزل في أقصى الممر المؤدي إلى المطبخ، لتتلوَّث ملابسك – وملابسك أنت وحدك – من الاحتكاك المستمر بأفخاد أتباعه في مرورهم السريع إلى أغراضهم في المطبخ، ثم في عودتهم إلى المائدة.

هذا هو ما يشعر به المرء حين يدخل فندقاً من أفخم الفنادق دون أن يحمل معه من المتاع إلا زكيبة على ظهره، وهو في الوقت نفسه ما يشعر به بعضنا طوال أيام حياتهم، لأننا نعبر هذا العالم القرائي الممتاز، وزادنا الأدبي من الهزال بحيث لا يكاد يستحق حتى أن يوضع على الرف، ولعله من النادر جداً أن يمر بنا يوم واحد لا تقع فيه عين الاحتقار على ناحية أو أخرى من نواحي نقصنا وفقرنا، فالحديث يدور حول "سوثي" أو "لاندور"، حول "دي كوينس" أو "بيكوك"، "جيته" أو "شلر"، "أريوسطو" أو "دانتي"، "رابليه" أو "كوريني"، حول "الملكة الجنِّية" أو "حانوت الفضول القديم" وعندئذ يظهر كل شيء، فإننا لم نقرأ أيَّ كتاب من هذه الكتب؛ أما الحاذقون الماهرون فتصمت أفواههم في خفية وحذر، وأما الذين هم أقل حذقاً ومهارة فإنهم يتكلمون فيجلبون الضرر على أنفسهم ويفضحون جهلهم، وقد يسترسل بعض المغرمين بالاستقصاء والتوغل في الأحياء الخربة والأكواخ الفقيرة، قد يسترسل بعض هؤلاء في استجوابنا ويمضي في إرهاقنا بالأسئلة ليكشف عن جهلنا المطبق، وكم بحثوا في أعماق وسبروا غوري بهذه الطريقة، ليعرفوا مدى إطلاعي على آثار "جيبون" أو "روجر أسكام"، و "استندال" أو "بلزاك" و "سيرادوين أرنولد" أو "سيرتوماس مور"، وأخذ الفضوليون يفتشون في زوايا عقلي، سواء منهم ذو المنزلة الرفيعة وذو الوضع المهين؛ هل قرأتُّ كتاب ارن بوريال؟. هل أعرف الهوديبراس؟ وقد يستمر هؤلاء الأفاضل يبحثون الليل كله ليعثروا على نقص في قراءتي ولكن

شباكهم سوف ترتد فارغة، فلن أُمكنهم من اصطياد شيء، فإني للأسف لم أقرأ لواحد من هؤلاء الكتاب العظماء ولا جملة واحدة.

وقد تسألني؛ كيف يعيش عاقل في هذا الفقر الأدبي؟ لماذا يستسلم له في قناعة غريبة؟ في مثل حالتي؛ ليس كثيراً أن نمقت كل مادة مكتوبة على الإطلاق، كهذا الفتى المتهور في مارميون Marmion الذي حمد الله على أن أبناءه جميعاً لا يعرفون القراءة أو الكتابة ما عدا واحداً منهم لم يستطع أن يمنعه من تعلم القراءة والكتابة فقد كان قسيساً.

ولكن لا ينبغي للإنسان أن يتعصب فيبغض الجنس اللطيف كله لأنه لم يصبح زوجاً لعدد من النساء كزوجات سليمان، فقد يكون حبه لفكرة الزواج بواحدة فقط هو السبب في ذلك، أو على الأقل – إذا كان مزواجاً في قلبه – فإنه يضع حدّاً معقولاً لهذا العدد من الصلات الخيالية، وكذلك كثير منا – نحن الذين قرأو قليلاً من الكتب – قد تزوجوا بهذا القليل، وتعشقوه في سعادة تجعلهم لا يشعرون بأي إغراء نحو التجول في تلال الحب الأدبي الوعرة.

– ٢ –

إن الكثيرين منا قد تعودوا أن يبدأوا صلاتهم بالأدب بأن يلوكوا القصص الشعبية بطريقة سلبية خالصة، ويقرأوا الأشعار القليلة المصورة التي تطبع أحياناً على قطع من القماش المقوى، وبعد هذا التدريب

الابتدائي كانت المكونات الأولى لمكتبتي الصغيرة، هي. روبنسن كروزو Robinson Crousoe، ودون كيشوت Don Quixote، وقسيس ويكفيلد The Vicar ot Wakfield.

وإني لأشعر الآن كأن عقلي قد مر بهذه الرحلة الأرضية راكباً قطاراً ومعه هذه الكتب الثلاثة يملأ بها وبي الأركان الأربعة للمقصورة الخاوية التي نشغلها في القطار، فقد كنَّا – أنا وهذه الكتب – أربعةَ قد تجمعوا واتحدوا في معاهدة ضمنية ضد أي شخص آخر قد يريد أن ينضم إلينا، ولا أنكر أنه في أكثر من محطة على طول الرحلة التي استمرت منذ هذا الوقت، كان يدخل علينا كتاب جديد، ومن المؤكد أنه كان يوضع تحت الرقابة مدة معينة ثم لا يلبث أن ينضم في سرعة عجيبة إلى الحلف، لنبقى جميعاً ضد أي دخيل آخر، وإني لا أزال أكر حتى الآن ذلك الدفء القلبي الذي شعرت به نحو كتاب: "Imitation of Christ" "محاكاة المسيح" والموسيقى الشجية التي يبعثها كتاب "Herrick and Burns" ومقالات بيكون ولام Essys of Bacon and Lamb و "قصة الإناء"، لسويفت Swift's Tale of a Tub و "حياة قدسيَّة" لجرمي تايلور The Holy Living of Jeremy Taylor ثم هذا التسليم بدون قيد ولا شرط، بل بكثير من البهجة والسرور، لكل ما أنتجه شكسبير.

وفي هذا الوقت كانت المقصورة قد امتلأت تماماً، وكان اثنان من المسافرين قد بقيا واقفْين، وانتهى كل شيء، وبقيتْ الصحبةُ طالما بقي

المثل القائل: "إن الكتاب هو الصديق الحقيقي في رحلة الإنسان خلال الحياة" ومن المؤكد أنني تكلمت –كما هي العادة – من خلال النافذة المفتوحة المطلة على المحطات، إلى بعض الشَّخصيات المرموقة في الأدب، فوجدت أن كلا منهم يعرف – بطريقة ما – جزءاً كبيراً مما جاء في الكتاب المقدس، وهكذا تنتشر في الجو نسبة كبيرة من هذا الكتاب، وعلى المرء أيضاً أن يرافق بعض الكتب التي ليست في الحقيقة كتباً ولكنها – كما قال تشارلز لامب (Chales Lamb) – أشياء تنكرت في ثياب الكتب، مثل المراجع الاخبارية، وكتب التاريخ التي لا حياة فيها، وكتب الجغرافيا، والموسوعات العامة. فهذا يماثل تماماً ما نضطر إليه –كثيراً أو قليلاً – من محادثة جباة الضرائب وصغار الحكام وغيرهم من ذوي السلطان الذين لا تربطنا بهم صلة حقيقية ولا تميل إليهم نفوسنا.

والقراءة التي أقصدها ليست هي مجرد الاطلاع السطحي، ليست هي القراءة التي تجعلك تستطيع أن تقول كما يقول القراء في هذه الدنيا: "آه، لقد قرأت ذلك" ولكن القراءة التي أعنيها هي القراءة الواعية العميقة، هي القراءة مرة ثم أخرى بإقبال يتزايد في كل مرة حتى يصبح الشيء الذي تقرؤه جُزْءاً من نفسك، يسير معك ويكون رفيقاً لك عندما تلْقى أية تجربة جديدة تصادفك في الحياة.

وفي الحق أنك إذا أردت أن تستمتع بلذة القراءة الواعية العميقة، فإنك تكاد تتخلى – من أجل ذلك – عن أملك في أن تقرأ عدداً ضخماً

من الكتب فلن تستطيع الجمع بين القراءة العميقة والقراءة الكثيرة الواسعة؛ "لقد فعلها قليل من أبناء الآلهة" كما قال كوماين سيبيل (Cumaean Subyl) عن الذهاب إلى الجحيم والعودة في سلام، ولكن غالبيتنا العظمى ليسوا إلا بشراً من جميع نواحيهم، وحياتنا قصيرة محدودة، وكما يقول بيكون "إن الخير لا يستطيع أن يسقي الأرض إذا كان عليه أوَّلاً أن يملأ بُحَيْرة" فلو أنك قرأت لاثني عشر كتاباً من عظماء الكتاب الذين تحبهم وتعجب بهم، وتعمقت في قراءة كل ما يكتبون، لكان من العسير عليك أن تطلع – إلى جانب ذلك – على هذا الفيض مما ينتجه بقية الكتاب في شتى نواحي الحقل الأدبي، هذا الفيض الذي يزعم كثير من الناس أنهم قرأوه وتعمقوه، وهكذا فإنك تستطيع أن تسيطر سيطرة تامة على جزء صغير من جانب جبل البارناسوس (Parnassus) وإما أن تحصل على حق الصيد في شتى نواحي الجبل، ولكنك لن تدرك الغايتين معاً.

فإذا ما لجأت إلى طريقة الملْكية التامة والسيطرة المطلقة فإنه ينبغي لك أن تُعد نفسك للسياط اللاذعة والسخرية المرة التي يقابلك بها أولئك الذين يستطيعون أن يتحدثوا عن الكثير من الكتب التي قرأوها، ومع ذلك فهناك ملجأ آخر في انتظارك، فإنه من الأيسر لك أن تكتب كتابة مشرفة عن أن تتكلم في مستوى مجتمعٍ يتصنع التفكير، تستطيع أن تصبح أنت نفسك مؤلفاً، تستطيع أن تتجه إلى تلك المهنة الزهيدة، فتصبح راعياً.

إنك سوف تُلاحظ أن مقتبساً قديماً قفز الآن إلى ذهني لمساعدتي في ختام الفقرة الماضية، وهذا هو المنبع الذي نَصْدُرُ عنه نحن الذين لم يشتتوا قراءتهم كثيراً، فإذا أنت قرأت بالطريقة البولونية (Polonain) وهي أن تركِّز قراءتك، فلا تسرف في تتبع كل فقس جديد بل تعيد قراءة الكتاب القديم مرة أخرى بالرغم من ظهور كتاب غيره، إذا فعلت ذلك فسوف تجد أن كل ما قرأت يصبح ملكاً لك، تصرفه بيمينك، وتستعين به في شتى أمورك، وتستخدمه في سهولة ويسر كلما دعت الحاجة إليه، فهو أشبه ما يكون بتلك المبالغ الصغيرة من التعويضات الإضافية في المصارف والبنوك، تبدو واضحة على صفحات الميزانية، وتكون بين يديك وطوع أمرك، بينما تبدو الثروة المكدسة المتراكمة عند من يقرأون الكثير من الكتب قراءةً سطحية، تبدو ثرواتهم المكدسة هذه قد تؤدي وظيفة ما، من وجهة نظرهم؛ فقد كان أنطونيو [1] يملك سفينة في البحار العليا محملة بالبضائع الغالية في طرابلس (Tripolis)، وأخرى عند جزر الهند الشرقية، وثالثة عند المكسيك، ولكن عندما ارتفعت صيحات الدائنين تطالبه بدفع ما عليه فوراً، غلب على أمره في ريالتو (Rialto). من أجل هذا فإننا كثيراً ما نجد في سعة إطلاع أكتون (Acton) أو بريس (bryce) يصابون بارتباك شديد وتأخذهم الحيرة وهم يتلمسون مقتبساً يسعفهم في هذه الأزمة أو تلك، بينما نجد أناساً آخرين ليسوا في إطلاع هؤلاء، ومع ذلك ينطلق الواحد منهم بالتعبير الدقيق المحكم

(١) في رواية تاجر البندقية.

في سرعة مذهلة، وكأنه يتفجر من ينبوع متدفق، أو كأنه يصدر عن وحي يسعفه إسعافاً تاماً.

هل يكون بعد ذلك من المبالغة في شيء أن نقول إن قريحة القراء المكثرين تميل إلى البطء الشديد في تحركها، وأنها تنوء بضخامة الحشد الذي يقتنونه ويكثرون من اقتنائه؟

لقد استمعت إلى فرود (J. A. Froude) واندرولانج (Andrew Lang) وهما يتحدثان على المائدة، والذي أعرفه أن "فرود" لديه من المعارف ما يوازي عشرة أمثال ما يعرفه "لانج"، ولكن كل ما يعرفه لانج كان حاضراً لديه، كان يحتفظ به في حالة تعبئة مستمرة، كان يستطيع أن يحكه ويستثمره في لحظة واحدة، بينما كانت الغالبية العظمى من معلومات "فرود" تشبه القوى الاحتياطية الريفية للجيش العرمرم، تلك القوى التي تحتاج لضخامتها إلى أسبوع كامل حتى تصل إلى أقرب مركز للتجمع عند صدور الأوامر إليها بالتعبئة.

أعطني دائماً – كما ينصح فلستاف – [1] طلقة صغيرة بسيطة ومعها شجاعتك ورشاقتك [2] خير لي من أن أكون مثل سامسون (Samsons) أو ساندوس (Sandows)، وأنا أعني هنا بالطبع ما

---

(1) شخصية من شخصيات شكسبير.

(2) يشبه قول فلستاف هذا، قول الشاعر العربي:
متى تجمع القلب الذكي وصارماً وأنفاً حمياً تجتنبك المظالم
وإن كان قول الشاعر العربي أجود وأجمع.

يستعمل في حياة الإنسان اليومية الطبيعية، وما يصطحبه معه في ألطف مسالك الأدب وأجمل طرقاته الوارفة الظلال.

ولكن هل هناك قانون – بالمعنى العلمي لهذه الكلمة – بأن مقدرتك على استثمار ما تقرأ، وطواعيته لهذا الاستثمار تتناسب تناسباً عكسياً مع سعته وكثرته؟!

من المؤكد أنك إذا كنت تعرف عدداً قليلاً من الكتب – كما أعرف – فإنك سوف تجد هذه الكتب تقف إلى جانبك وتشد أزرك بشكل يدعو إلى الدهشة والإعجاب، سوف تجدها تسرع إلى نجدتك من تلقاء نفسها في أي موقف تكون فيه الجملة المقتبسة هي المنقذ الوحيد من المأزق، وهي الطريق إلى النجاة من عيٍّ محقق، فمثلاً على الرغم من أنه لا يوجد من الكتَّاب الروائيين من هو أقل إطلاعاً من كبلنج (Kipling) إلا في القليل النادر، فإن قليلاً منهم أيضاً من استطاع أن يضمِّن كلامه اقتباساً أكثر نجاحاً من اقتباس كبلنج حين قال "إني أموت يا مصر" "Iam dying, Egypt" وذلك في روايته "Love O'Wmen". فلتحتفظ بعدد قليل من الكتب، ولا تجعل اختيارك لها قائماً على أساس شهرتها، بل على أساس ما تبعثه في نفسك من متعة وما تملأ من فراغ، وكما يقول الحكيم ترانيو (Tranio) في إيجاز "ادرس ما تجده أكثر تحريكاً لمشاعرك"، وحينئذ سوف تجد أن هذه الكتب تظل تحفاً جميلة تتلألأ أمام ناظريك، وأن كل جزء منها سوف يقفز إلى ذهنك

في لحظته الحاسمة، سوف يقفز من تلقاء نفسه بمجرد وقوعه تحت أي محرك أو مثير.

وبهذه الطريقة – كما تعلم – قرأ لامب (Lamb) الكتاب المقدس، وبهذه الطريقة أيضاً قرأ سكوت (Scott) ما كتبه شكسبير، فقد كانت قراءتهما للمتعة الشخصية أوّلاً وقبل كل شيء، وقد اكتشف الأطباء منذ فجر التاريخ أن الإنسان يهضم طعامه كأجود ما يكون الهضم، وينتفع به كأحسن ما يكون الانتفاع إذا تناوله بشهية ولذة وابتهاج بين مجموعة من الأصدقاء يمرحون ويمزحون، وتلك حالُنا مع الكتب أيضا، فقد تلتهم منها الألوف في سرعة وشراهة، وتظل مع ذلك نحيل العقل هزيل الروح كما كنت قبل تناولها، والغذاء النفسي الوحيد الذي يتحول إلى خلايا جديدة تشترك في بناء عقلك وشعورك، هو ذلك الذي تناولته ونفسُك تموج بالمرح والسرور، وتمتلئ بالدهشة والعجب لأن شيئاً بهذه الدرجة من الجمال والروعة والإثارة قد استطاعت أن تتفتَّق عنه الأذهان.

وعندما كان الخيال اللماع الهائلي الذي يتمتع به سكوت، يأخذ في العمل، ويصل إلى أقصى درجات قوته، كانت أنفاس شكسبير تبدو وكأنها تتوافد في زيارات متتابعة لهذا الخيال، تغذيه وتنعشه وتغريه بالإبداع، فالكتابة العظيمة الرائعة ينبغي – فيما أرى – أن تكون عملاً عاصفاً، وعندما تعصف رياح العبقرية وتندفع في قوة هائلة، فإني أتخيل أن كل القراءة العرضية السريعة لن تستجيب لهذه الانطلاقة العاصفة، بل

سوف تظل في مكانها على الأرض، ولكن كلما كانت القراءة قليلة مهضومة كلما استجابت لهذا العبقري فاستطاع أن يمزجها بما تنتجه مواهبه الخاصة، ويندفع بها إلى قمة عبقريته.

– ٤ –

يقول بيكون Bacon: "إن الشخص الذي لا يقرأ إلا عدداً قليلاً من الكتب يكون في حاجة إلى كثير من اللباقة والدهاء ليخفي هذا النقص ويبدو كأنه قرأ ما لم يقرأ". ولكننا نقول إن هذا الشخص إذا كان ممن يحترفون الكتابة، وكانت قراءته لهذه الكتب القليلة منبعثة عن رغبة شديدة في قراءتها لأنها ترضى هوايته وتملأ فراغ نفسه، أي أنها قراءة بنفس الروح التي يرضى عنها ترانيو (Tranio)[1] فإنه ليس في حاجة مطلقاً إلى أن يعبأ بما قاله بيكون، وليكن على يقين من أن قراءته هذه العميقة سوف تظهر من تلقاء نفسها، فهذا الناقد البارع مستر ولكلي (Mr. Walkley) كثيراً ما كانوا يتحدثون عنه كعلامة واسع المعرفة، لأن اقتباساته الساحرة كانت تشعر طائفة كبيرة جدّاً من القراء بأنهم يقرأون لرجل متمكّن يتصرف الأدب تصرف المالك لزمامه المسيطر على نواحيه، ولكننا بتجولنا قليلاً في اقتباساته تلك، نرى كيف أن منبعها عدد قليل جدّاً من الكتب، ونرى كم من هذه الاقتباسات قد جاء من رسالة واحدة قصيرة كتبها أرسطو، وكم منها جاء من رواية واحدة من ورايات ديكنز (Dickens). ولنضرب مثلاً آخر؛ فهذا ثاكرى (Thackeray)

([1]) ترانيو هذا هو الذي سبق ذكره، والذي يقول: "ادرس ما تجده أكثر تحريكاً لمشاعرك".

كان يبدو كسولاً جدّاً إلى الحد الذي جعل تشارتر هوس (Charterhouse) وترينيتي (Trinity) [1] يفشلان تماماً في كل محاولة يبذلانها لتعليمه، ومع ذلك فإن كتابته تُوحي بالأثر القوي للمدرسة الفرنسية والأدب الكلاسيكي، لمجرد أن أغاني هوراس (Horace) وبعض الروايات الفرنسية قد شغفته حباً وصادفت رغبة شديدة في نفسه فلم يستطع مقاومتها، وأخذت أجزاءٌ منها تقفز إلى ذهنه كلما اندفع في الكتابة بحماس شديد، وإنك لتذكر تصويره للفتاة الصغيرة اللعوب في حفل للأطفال وهي تعبث بقلوب الغلمان الصغار الأبرياء فتدمرها تدميراً "متدرجة من الحملان الوادعين إلى الفوارس المعاندين" [2] وكما يغلب على ظني فإن عدداً قليلاً من الكتاب اللاتينيين الأصلاء يستطيع أن يصوغ لغته بلباقة كهذه اللباقة، وجمال كهذا الجمال.

فشعورك بلذة ما تقرأ، وإقبالك عليه راغباً فيه محباً له، هو الينبوع العظيم لكل اقتباس محظوظ.

ودعنا الآن من الكتَّاب المحترفين، وابدأ بجولة فكرية في خصائص أصدقائك الذين تلقوا التعليم النظامي التقليدي الجيد في المدارس والجامعات، فسوف تلاحظ أول فرق واضح بين أولئك الذين اجتهدوا في الدرس والبحث والتحصيل وبين أولئك الذين تكاسلوا وأَهملوا

---

(1) Trinity & Charterhouse معهدان شهيران من معاهد التعليم.

(2) وهنا أورد المؤلف النص اللاتيني لهذه الفقرة. ووضعها بين هذه الأقواس إشارة إلى أن "ثاكرى" قد اقتبسها من اللغة اللاتينية القديمة.

وتواكلوا، بين أولئك الذين تقبلوا ما كان يقدم إليهم وبين أولئك الذين رفضوه، ولكن فرقاً آخر أكثر أهمية وأعمق أثراً، هو ذلك الذي ستجده بين أولئك الذين اهتزت مشاعرهم بما يدرسون فاستقبلوه فرحين به، سواء أكانوا من المجتهدين أو المهملين، وبين الذين لم يهشوا لما يدرسون ولم يجدوا أية لذة فيما يقرأون؛ فأما أولئك الذين اهتزت مشاعرهم وقرأوا ما يقرأون في لذة وابتهاج، فمع أنهم قد يكونون كسالى، إلا أنك تجدهم – حتى في سن الشيخوخة – يطبقون ما قرأوه في صدر شبابهم أحسن تطبيق ويوائمون بينه وبين حياتهم العادية وشئونهم العامة في شكل يدعو إلى الإعجاب والابتهاج. وأما أولئك الذين يستقبلون دراستهم في غير ما لذة ولا ترحيب فمع أنهم قد يحصلون على أعلى الدرجات المدرسية، وقد يكونون الأوائل في فصولهم، إلا أنك تجدهم وقد فقدوا في سنِّ الثلاثين كل ما قرأوه في شبابهم وما درسوه في جامعاتهم.

وقد تقول إن عملية الاقتباس إنما هي نوع من أنواع التنظيم في العرض، إنما هي لون من ألوان الفن الباكوني (Baconian art)، فن الظهور بمظهر العقل والحكمة، فن إدارة البيت العظيم بدراهم معدودة من الدخل المحدود، ولكن هذا القول يَصْدُقُ عند التفكير السطحي فقط، فإن الرغبة في عرض كل ما نعرف قد تكون موجودة عند الجميع، وكل تاجر يُحِبُّ أن يضعَ بضاعته في نافذة العرض، ولكن المقدرة على وضعها هناك لا توجد إلا عند الشخص الذي يحب مادته لذاتها حباً حقيقياً، وهذا لن تجده متمسكاً بالنواحي المادية الأرضية، ولكن الذي

يجد عنده هذا الحب قد يستغله بعد ذلك في النواحي المادية الأرضية، فنحن نجد مثلاً أن صحفياً كأندرو لانج (Andrew Lang) يعيش على الاقتباس، ولكن لا يمكن أن تكون موهبته تلك قد جاءت نتيجة دافع عقلي مدبر، وإنما هي في جذورها العميقة هبة من الطبيعة.

أما ذلك الذي يقرأ كتباً لا تقع تحت حصر فإنه يتجرعها ولا يكاد يسيغها، ولذلك لا تؤتي أكلها ولا تثمر له ما يحتاج إليه من الاقتباسات الجميلة المشرقة.

ألوان من كتاب الروايات [1]

- ١ -

بينما تتواكب العاملات على باب المصنع عند دخولهن في الصباح أو خروجهن في المساء، فإنك تستطيع أن تسمع ذلك الحوار الروائي الفني يدور بين عاملة وأخرى كما يدور في رواية تامة النضج مُحكمة الفنية، فهذه فتاة تحكي لصديقتها في صوت مرتفع فتقول: (لقد قال: "حسناً يا فتاتي، تعاليْ، أو قفي حيث أنت، اختاري ما تشائين". ولكنها ردته في عنف عنيف: "لقد انتهى كل ما بيننا، وسأذهب فوراً إلى منزلي".)

هذه الفتاة، كما ترى تلتزم الموقف التمثيلي للرواية، وروايتها تعطيك الحديث المعبر تماماً عن كل شخصية، وهي لهذا تمثل عصر هنري جيمس العصيب، الذي لا يوجد ما يعادله في حبكة التمثيلية وفنيتها.

ولكن انظر كيف تعالج فتاة أخرى موضوعاً مماثلاً [1] فتقول: (إنه يقول لنفسه؛ "لا بد أن نعرف من هو السيد هنا؟" ولذا فهو يعاملها

(1) لقد كان عنوان هذا الفصل في أصله الإنجليزي "Sez "E" Or Thinks "E ومعناه بالإنجليزية السليمة (Says He Or Thinks He) ويقصد المؤلف بذلك أن بعض الكتاب يصوغ روايته على طريقة (قال فلان) وبعضهم يصوغها على طريقة (فكر فلان) أي أنه يحلل أفكار شخصياته بدلاً من وضع الحوار المجرد.

بعنف، وتقول، هي لنفسها "أليست لي بقية من كرامة، هل فقدت كل كبريائي؟!" ولذا فهي تقابل عنفه بعنف مثله).

هذه الفتاة التي تقص الحكاية على هذا النحو، هي أخت صغرى لتشارلز ديكنز وتولستوى، إنها تفتش في نفوس شخصياتها، إنها تدَّعى معرفة كل شيء عن الأفكار الخاصة والدوافع الداخلية لهذه الشخصيات، إن طريقتها الفنية هي الطريقة نفسها التي سلكها ر. ل. ستيفنسون (R. L. Stevenson) في روايته (العناية الإلهية والجيتار) (Providence and Guitar) حيث نجد شخصيةً أو أخرى تفكر في شيء وتقول شيئاً آخر.

ولكن استمع إلى فتاة ثالثة وهي تحكي لصديقتها في طريقهما إلى المصنع: (لا تسأليني عما حدث، فإني إنما أقص عليك ما أخبرتْني به ليزا (Liza) لقد قالت عنه إنه كان شيئاً مريعاً، إني لشديدة الغضب، فهو يريد أن يكون الآمر الناهي لتلك الفتاة، كأنه زوجها، وهي أيضاً فتاة وضيعة مثله، إنه لا يساوي شيئاً).

في طريقة هذه الفتاة نجد خصائص "كونراد" وفتيته، فلا هي تصوغ القصة كرواية تمثيلية فتسوقها أقوالاً متتابعة في حوار بين الشخصيات الرئيسية، ولا هي ترويها كقصة يكتبها المؤلف مفترضاً أنه يعرف كل

([1]) وهنا أورد المؤلف جملة اعتراضية وضعها بين قوسين كبيرين، رأينا أن نكتبها في هذا التذييل لكيلا تشوه سياق الكلام وهذه الجملة هي: (يقال إنه لا توجد في الدنيا سوى ثمانية موضوعات قصصية هي التي تختلف اختلافاً بيناً، ولذا فإنه كثيراً ما يحدث التشابه).

صغيرة وكبيرة تدور في أذهان شخصياته وكل الأحاسيس والمشاعر التي تخفق بها أفئدتهم، وإنما نجدها تنسب القصة لشخصية أخرى وترويها على لسانها، لتُلقي عليها تبعة صدقها وجاذبيتها، فهذه الشخصية الأخرى "ليزا" تقابل "مارلو" عند هنري جيمس، وإن قلب هذه الفتاة الثالثة ليحدثها – كما كان قلب هنري جيمس يحدثه – بأنها إذا قالت القصة بحذافيرها كما تخيلتها شخصية "ليزا" فإن إدخال تعبيرات هذه الشخصية في القصة يضفي عليها كثيراً من الاهتمام.

– ٢ –

والآن؛ أية طريقة من هذه الطرق أقرب إلى نفسك؟ أيها تختار فيما لو كان لك الخيار، أيها تفضل لو أنها كانت جميعاً طوع أمرك وتحت تصرفك؟

إن عليك أولاً أن تفكر في الخطر الجسيم الذي يلازم نسج الأكاذيب، فقد لا يصدقك الناس، ومن المعروف أن أنج (Ung) – إحدى شخصيات كبلنج – عندما رسم صورة تمثل فيلاً وثوراً من العصر الحجري، استقبلها مواطنوه بنوع من السخط العجيب، وأخذوا يرددون قولهم؛ "في الحق أن الرسم قد يشبه تلك الحيوانات، ولكن كيف عرف الرسام ذلك؟!" وهذا السؤال المتعب كثيراً ما يقفز إلى أذهان جمهور الكاتب إذا ما ضعفت سيطرته التامة على خيالهم لحظة واحدة، فليس المؤلف إلهاً حتى يستمر في فرض خياله على القارئ، من عينين بنفسجيتين للبطلة وما تحتهما من أسرار عميقة، إلى الستائر الرقيقة وما

خلفها من مخبوءات مجبولة، إلى البطل الأنيق وشاربه الجميل الذي تشبه شعراته خيوط الشمس الذهبية، وقد لا يعبر القارئ عن عدم ثقته في خيال الكاتب عن طريق إلقاء هذا السؤال المتعب أو غيره من الأسئلة الواعية الواضحة، وإنما يفقد كل شهية لقراءة القصة فيطويها في ضيق ويلقيها جانباً، ولكن لماذا يفقد القارئ شهيته للقراءة؟ إن الكاتب يفقد كل رغبة في القراءة لأنه لم يعد يشعر بأن الخيال الممتع يسري خفيفاً لطيفاً في ثنايا القصة أو المسرحية بطريقة تثير حبه للاستطلاع إثارة متصلة، وتبعث في نفسه البهجة والغبطة والدفء، وأكبر الظن أن كثيراً من الكتاب الروائيين بدأوا في الكتابة وهم لا يدركون أول الأمر ما عساه أن يواجههم من هذه الأسئلة المعقدة، وأكبر الظن أيضاً أن فئة قليلة جدّاً من الكتاب هم الذين لم يواجهوا هذه الصعوبة مطلقاً بفضل طبيعتهم الخصبة التي جعلتهم من أمهر أطباء النفوس، والتي تجعلهم يستطيعون أن يأخذوا بألبابنا ويبعثوا حبهم في نفوسنا، حباً يجعل هذه الأسئلة لا تثور مطلقاً في أذهاننا – نحن القراء – مهما حاول الكاتب إثارتها بما يُبْديه من قلة الاكتراث أو حتى من الوقاحة، ومن هؤلاء الكتّاب القلائل "ديكنز"، ديكنز الذي يستطيع بما في كتابته من متعة فياضة غامرة وإنسانية عميقة مسيطرة، يستطيع أن يدخل على القارئ أي شيء، يستطيع أن ينثر ما يشاء من خُدع فلا يشعر بها القارئ من خلال عظمة الفنان وقوته، وهو في ذلك يشبه تلك الأجسام القوية البناء المدهشة التكوين التي تتحدى كل ما تعارفْنا عليه من قواعد صحية، ولكن حسن حظ هذه الأجسام لا ينهض دليلاً على أن أي شخص آخر

يستطيع أن يقتلع أنف "اسكولابيوس" [1] ثم لا يهلك في الحال، كما أن كتابة ديكنز العظيمة، التي لا تتحرى الأصول الفنية، ليست شيئاً يتاح تقليده لأمثالنا من الكتاب الأقزام.

وقد حاول ثاكرى (Thackeray) في أول الأمر أن يتبع الطريقة الحرة الميسرة، طريقة الفتاة الثانية من عاملات المصنع، فأقحم نفسه في تفكير كل شخصية من شخصياته، وجعل هذه الشخصيات تفكر وتشعر وتحسن من خلال تفكيره وشعوره وإحساسه كيفما يحب ويهوى، فلم يلبث ثاكرى أن بدا حاد المزاج عليل الأعصاب، ثم تحوَّل إلى مؤرخ لحياة الأشخاص كما يفعل الكتاب المضطربون، بينما مجده مثلاً في اسموند (Esmond) قد تخلى عن الطريقة الحرة السهلة في تقمص شخصيات الرواية بوجه عام، فأحرز نجاحاً فنياً واستطاع أن يتسرب تسرباً لطيفاً من خلال تلك الشخصية الهامة، شخصية "الكولونيل"، فأصبح كل ما تكشَّف لنا في القصة يرجع إلى أسبابه المعقولة، وأصبح الوحي شيئاً تقبله الأذهان، فقد صيرته قوة المعلومات المبثوثة في الكتاب إلى شيء يمكن تصديقه، ولذا يتمشى مع خواطر القراء وعقولهم أكثر مما يتوقعه المؤلف من أفكاره المجردة، وحينما استعمل "ثاكرى" المصطلح الفني الملائم تماماً، والذي أخذه من مستر برسي لابوك (Mr. Perct Lubok)، كان قد أصاب وجهة النظر الحقيقية في الكتاب، فقد شخَّص "العين البصيرة" تشخيصاً صادقاً، وجعل الهدف هو العقل الذي عرف

---

(1) اسكولابيوس (Aesculapius) هو إله الطب والقوة البدنية عند اليونان.

القصة كلها بدلاً من إهماله وتركه بعيداً كما هو الحال في (Vanity Fair)، حياة المترفين المنصرفين إلى اللهو والمتعة.

– ٣ –

ويمكننا أن نلخص هذا كله في أن الفنان الموهوب يستطيع بوسائله الخاصة أن يخفف من ذلك الشعور الخطير بكثرة المعارف والإحاطة بكل شيء، ويمكن أن يُلقي تبعة كثير من هذا الحشد من المعرفة على شخصية أو أخرى من شخصياته، بحيث لا يلجأ في هذا إلى الشخصية الرئيسية ولا يتدخل تدخلاً تاماً في كل شخصية من هذه الشخصيات وإنما يختار إحداها ويملي عليها فلسفته وإرادته، ولكن عليه قبل ذلك كله أن يُعدها للقيام بهذا الدور ويجعلها أخلاً لما يسند إليها، وقد كانت هذه الحيلة المحبوبة هي عدة ذلك الكاتب العظيم "هنري جيمس"، ومعروف أن جيمس هذا كان يجب أَن يقدم قصته للقارئ لا كما تخيلها هو، وهو الشخص البعيد عن القارئ، وإنما كما تتخيلها إحدى شخصيات القصة نفسها، أية شخصية فيها، ولكنه بتصويره الحي يجعلها حقيقية بالنسبة للقارئ.

وهكذا بذل جيمس كثيراً من الجهود ليضع في القصة شخصية، سواء أكانت صغيرة أم كبيرة ولكنها من ذوات المواهب الاجتماعية الخصيبة والشغف الشديد بمعرفة ما يدور في أخلاد الناس وما يعتمل في وجداناتهم، ودور هذه الشخصية المساعِدة كان دائماً هو القيام بنوع من التسجيل غير المباشر لأحوال الشخصيات الأخرى في القصة، تلك

الأحوال والخصائص التي تبدو متتابعة في ثنايا الأحداث والوقائع، دورها أن تتنبأ بما يدور في أذهانهم من أفكار، وأن تضع لنا ضروباً من التكهنات الخلابة عن الأشياء التي لا يمكن أن يعرف حقيقتها أحد، ولكي يُعد "جيمس" هذه الشخصية المساعدة لوظيفتها تلك الدقيقة، فلا بد أن يزوِّدها بحس مرهف وشعور رقيق تبدو عليه كل الدقائق واضحة في تسجيلها، فنرى من فوق أكتافه كل شيء مسجلاً، ويكون إدخال تعبيرات هذا الشخص في القصة مما يضفي عليها كثيراً من الاهتمام، ومع أنه لا يوجد أحد فيما نعرف قد تكلم كثيراً عن هذه الحيلة من قبل، فإنها بالرغم من هذا كله حيلة قديمة، بل إنها أقدم من جيمس بآدماد أطول مما نتصور، فقد تعَوَّد الكتَّاب الروائيون من أقدم العصور أن يضيفُو إلى رواياتهم شخصيات ثانوية تشبه الخدم الذين يقومون بأعمال إضافية منوعة، وليس لهذه الشخصيات الثانوية دور في الرواية إلا أن توضح كيف أن هذه الشخصية الرئيسية أو تلك تؤثر فيها، قلَّ أو كثر هذا التأثير.

فهذا "كيلى دروميل" (Gayley Drummle) في روايته (الزوجة الثانية لتانكرى) (The Second Mrs. Tanqueray) يستغل هذه الطريقة لكي يقدم مأساة تانكرى وزوجته، ويتأمل بطريقة صادقة لذيذة في الأشياء التي لا يمكن للزوجين أن يقولاها بصدق.

وهذا "دوماس الصغير" (The younger Dumes) يحتفظ دائماً بمجموعة من هذه الشخصيات الثانوية، وقد استعمل الكتاب

الروائيون من الإغريق طريقة الكورس (Chrous) من أجل هذه الغاية نفسها، واستخدم "شكسبير" في رواياته الأولى طريقة "كيلى دروميل" بحرية تامة، ففي "روميو وجوليت" نجد شخصية ميركوتيو (Mercutio)، ثم نجد في "الملك لير" شخصية العبيط (The Fool) تقوم بالدور نفسه تحت ستار التهكم حتى لا تثير الشبهات، وفي رواية "صراع" (Strife) لمستر جالويرثى (mr. Galsworthy) نجد مثالاً لهذا النوع من التسجيل، ولعله يبدو على أوضح وجه في تبادل الاتهامات الشخصية بين عضو الغرفة التجارية وسكرتير الشركة.

والطريقة الحكمية تقضي بألا تسند العمل كله إلى شخصية واحدة أو شخصيتين اثنتين من شخصيات القصة أو المسرحية، بل توزعه بين جميع الشخصيات، وتدعهم يقومون بأدوارهم لا على أنها مجموعة من الخطب المنبرية والتقارير التوضيحية وإنما عن طريق هذا النوع من الحس المرهف والتلميح الذكي، ولا بد من اتخاذ الوسائل الكفيلة للارتفاع بروح التفاهم والانسجام الكلي للرواية، حتى يشعر القارئ بأن الشخصيات متفاهمة تعمل كل منها على توضيح ما يكتنف الأخرى من غموض، وذلك كله مع الجدة والإثارة، فإن لم تكن هذه الشخصيات متفاهمة فينبغي أن تكون – على أي حال – مثيرة مترابطة خلابة بسبب غموضها، حتى تساعد كل منها على إيضاح الشخصية الأخرى، وهكذا كانت شخصيات "سينج" (Synge) في المأساة والملهاة جميعاً، كانت كل منها توضح الأخرى حتى يستطيع النظارة أو القراء أن يلمسوا خصائص الشخصيات التي تظهر أمامهم.

ومهما يكن من أمر، فإنه بالرغم من هذه التأملات النقدية العديدة نجد من المناسب أن نتذكر أنه بين آونة وأخرى تظهر على الدنيا رواية جديدة رائعة، لم تلتفت مطلقاً إلى هذه الاعتبارات النقدية، ولم تقُم أي وزن لما تعارف عليه النقاد من أصول،! ويحضرني الآن مثالان واضحان في هذا الفن المثبوت في رواية "قسيس ويكفيلد" (The Vicar of Wakefield) فنقرأ في المثال الأول (وصاحب مسز سكجز: "كل الذي أعرفه من الأمر هو هذا، وقد يكون صحيحاً وقد يكون غير صحيح، ولكن الذي أستطيع أن أؤكده لك يا سيدتي هو أن الجمع المضطرب كان في غاية الدهشة، أما اللورد فقد امتقع لونه وملأه الرعب، وأما سيدتي فقد سقطت في إعماءة طويلة، ولكن سير تومكين Tomkyn أقسم، وهو يُخرج سيقه، بأنه لها وسيظل لها حتى آخر قطرة في دمه").

يستطيع الإنسان من غير شك أن يتبين في مطلع كلام هذه الرِّواية آثار الشعور القلِق بنقص الدلائل على صدق روايتها.

ونجد في المثال الثاني اضطراباً مماثلاً يترك آثاره في معالجة "لادى بلارنى" (Lady blarney) لموضوع مشابه حين تقول: "إن الدوقة لم تذكر لي أية كلمة عن الأمر، وأنا أعتقد أن سيادتها لا تخفى سراً عني" ثم تستمر قائلة في ثقة تامة: "ويمكن الاعتماد على هذا كحقيقة لا يتطرق إليها الشك، وهو أن سيدي الدوق صاح في الصباح التالي ثلاث مرات على خادمه الخاص: جرنيجان، جرنيجان، جرنيجان،

أحضر لي رباط ساقي" إنك ترى هنا، على أي حال، مبلغ اهتمام كاتب القصة وانشغاله المتواصل بتحقيق رغبته في أن يؤخذ كشاهد عيان للحوادث التي يصورها، كما ترى انشغاله بإحكام الخدعة ليوم القارئ بأنه لا يؤكد له إلا الحقائق المؤكدة، ولكن المتحدثتيْن هنا بوجه عام تؤكدان صدق أقوالهما بطريقة مكشوفة، كما كانت عادة الكتَّاب في دور الطفولة الساذجة التي مر بها فن القصة، فقد كانت تدور في قصصهم دائماً تعبيراً ساذجة من مثل: "إني أستطيع أن أؤكد لك" و "يمكنك أن تثق فيما أقول" وما إلى ذلك، وهم يحاولون في الوقت نفسه أن يروا كيف يكون الوقع على الجمهور عندما يحمِّلون غيرهم تبعة الأمر كله، والكاتبة في المثالين السابقين لم تقم وزناً لما يمكن أن تُكسبه الطريقة غير المباشرة للقصة من خصوبة وحيوية، فقد كان من الممكن أن تزود كلاً من سير "تومكين" و "جرنيجان" بالحس المرهف، والمقدرة على التسجيل الدقيق، ومن ثم لا يقف الأمر عند هذا التقرير عن واقعة الإغماءة الطويلة في المثال الأول وتكرار الصياح على الخادم لإحضار رباط الساق في المثال الثاني، بل يضاف إلى ذلك وقع الحادثين على وجدان المسجليْن.

كم هي متناقضة هذه الطرق مع مستر "كبلنج" و "كونراد"، وكلاهما لم يكن يرضى أن يضع قصته من خلال غربال واحد، لم يكن كلاهما يرضى أن يسوق القصة من شفتي شخصية واحدة هي نفسها جزء من تركيب القصة، وإنما كانا يضفِّيان الحساء اللذيذ مرة بعد مرة قبل تقديمه للمائدة، فلكيْ يصنع "كبلنج" العجائب في رواية "تجسُّد

كرشنامولفاني" (Incarnation of Krishna Mulvaney) نجده أولاً يدعنا نعرف الأمر كله من شفتي (أ) وهو شخصية ثانوية لا تُرى بوضوح في القصة، ثم يتركنا نعرف لب القصة من شفتي (ب) وهو شخصية أكثر أهمية من (أ)، ونحن نعرف لب القصة من شفتي (ب) عندما نسمعه يقولها لزميله (أ)، وهكذا نحصل على وصف من "كبلنج" لتأثر (أ) من تأثير (ب) في الحقائق والوقائع، وذلك كله تعبيراً عن شيء معنوي في الحياة، وفي هذا تكون صناعة القصاص بعيدة كل البعد عن الطريقة البدائية القديمة التي تشبه التقارير العارية من الفن، كما في التقرير الرسمي الذي كتبه لادي بلارني عن ربطة الساق.

وعلى القدر الذي أعرفه فإنه لا يمكننا إنكار التأثير العميق الذي ينتجه الصدق، فإن هذا التأثير الصادق جدير بكل مجهود يبذل في سبيله، وقد تعوَّد الناس أن يسخروا من هذه الأغنية القديمة المعبرة:

"لقد أخبر الربانُ الطباخ، وأخبر الطباخُ الملاحين".

"وقد أخبرني الملاحون، فلا بد أن تكون القصة صحيحة".

هذه الأغنية التي يأخذها الناس مأخذ الهزل والمزاح، تبدو معبرة عن صدق عميق عندما ترد إلى الفن القصصي، فإن فيها تصويراً صادقاً لعقيدة شائعة، وهي أن القول المدعم بالشاهد أو السند يكون خيراً من القول المجرد، وأن شاهدين أو سندين يجعلان الحديث أكثر تدعيماً وأشد تثبيتاً، فالحقيقة الخالصة المصفاة، في نظر هذا الفن القديم، هي

التي يدلي بها شاهدان أو ثلاثة، كل وراء الآخر، وكل قد سمع من الآخر.

ويقال إن النبيذ ينبغي أن يعيش فترة خاصة في قدور النبيذ المعتَّقة ليكتسب من جدرانها المخمرة نكهة خاصة تجعله طيب اللون والرائحة والمذاق، وقد يكون خير أنواع النبيذ هو ذلك الذي عاش في إنائين معتَّقين على التعاقب، أو في أكثر من إنائين، ومما لا شك فيه أن بعض القصص تكتسب ازدياد في صدقها من كل إناء إنساني تمر به في طريقها إلى المستهلك، وإذا كان من المعروف أن البضاعة تفقد بعض ما بها من جودة ورونق بانتقالها من يد إلى يد، فإن القصة على النقيض منذ لك، لا تفقدها الأيدى التي تمر بها شيئاً وإنما تضيف إليها كثيراً من الإنسانية والشاعرية، ومن الرقة والتوافق وغير ذلك من عناصر النجاح وصفات الجودة، وقد كان تقدير "كونراد" لهذه الخصائص بحسه المرهف هو الذي دعاه إلى أن يضاعف من عدد القصاصين في رواياته، وأن يخلق قصة داخل قصة حتى تشعر عند قراءتها كأَنك تسعى داخل مجموعة من صناديق الحلوى، تلك المجموعة التي تحتوي على عدة صناديق، ينجلي كل صندوق منها عن صندوق آخر في داخله، حتى إن الطفل ليعجب ويتساءل عما إذا كان سوف يصل في النهاية إلى الحلوى! فيدأب على فتح صندوق بعد صندوق حتى يدرك بغيته في النهاية، هناك في قلب الصناديق المتداخلة.

وفي الحق أن "كونراد" قد بلغ في هذا الفن مبلغاً رائعاً، حتى إن

قصته تخرج في النهاية غاية من الصدق الجميل والبساطة المعجزة، وكأنما كل شخصية إضافية عَمِل كونراد على إمرار قصته من خلالها كانت تَنْخُلُ القصة وتصفيها لتكون في النهاية أنقى وأكمل.

- ٥ -

وبعد؛ فلننظر إلى جين أوستن (Jane Austen)، إلى فيلدنج (Fielding)، إلى سكوت (Scott)، إلى بلزاك (Balzac) لننظر إلى هؤلاء جميعاً لنرى كيف كانوا لا يلقون بالاً إلى هذه الاحتياطات الشديدة والشروط العديدة التي وضعها النقاد لتحسين كتاباتهم وتنميق حواشيها، بل كانوا يتقصمون شخصيات رواياتهم كيفما شاءوا، ويكتبون كما لو كانت كل شخصية من هذه الشخصيات قد أولتهم ثقتها المطلقة، أياً كانت هذه الشخصية، كما أن هؤلاء الكتَّاب فيما يبدو لم يهتموا بإضافة مظهر الصدق على قصصهم كما يقول جودلي (godley) في وصفه لكتابه هومير (Homer):

"هومير العظيم شاعر الأزمان القديمة كان يعمل دائماً على تنقيح أشعاره ويقذف بالزوائد في عرض البحر مع أنه كثيراً ما قيل له في أدب ورقة إن بعض هذه الشوائب لا تعيب القصة، ولكنه كان يجيب دائماً في وقار إنه لا يعنيه منه ذلك شيء.

وإذا كان هؤلاء الأدباء القدماء، على اختلاف عصورهم، قد أحرزوا نجاحاً كبيراً في أدبهم الكلاسيكي، فهل يستطيع كاتب من المعاصرين لنا

الآن، وممن قد أتيحت لهم من المواهب ما يعادل مواهب القدماء، هل يستطيع كاتب كهذا أن يحرز نجاحاً مثل نجاحهم بأن يكتب رواياته الفنية في بساطة وطَبَعِيَّة كما كانوا يفعلون؟! وإذا فرضنا أن ظهور شكسبير مثلاً قد تأخر حتى الآن، فهل كان يكتب بالطريقة نفسها التي عالج بها مسرحياته؟ هل كان يجعل الشخصية الرئيسية في رواياته تقف على المسرح عقب رفع الستار لتقول للمستمعين في ثقة "إني مصرٌّ على أن أبرهن على أني مجرم" [1]؟ هل كان شكسبير يفعل هذا لو عاش في عصرنا الحاضر؟

إني لا أجد الجواب السريع الحازم على هذا السؤال، إن العبقري بلا شك يعيش حياة عصره الخاص برغبة صادقة، فالكاتب الذي يحاول مثلما حاول وليم موريس أن يحيا حياة بدائية وكأنه أدرك الدنيا في طفولتها لا بد أن تحمل كتابته شيئاً من البرودة الميتة، وإن المرء لا يستطيع أن يتصور شكسبير أيامِنا هذه يقيد نفسه ويحبسها في مفردات القرن السادس عشر وقواعده النحوية أو مصطلحاته الفنية، وهل كان شكسبير هذا يستغنى – ككاتب روائي حديث – عن خاصية الخطاب المباشر للجمهور، ومناجاة النفس؟

ومن جهة أخرى، هل تستطيع أن تجزم بأن كل القواعد الفنية الحديثة الدقيقة التي فرضتها عبقرية النقاد في القرن التاسع عشر، النقاد الفرنسيون وغيرهم من أمثال هنري جيمس، هل نستطيع أن نجزم بأن

---

(1) يريد أن يقول إنه لا بد له أن يقتل أحداً.

هذه القواعد الفنية تعتبر هي القانون الحقيقي للكتابة؟ أم أنه قد تكون هناك حقيقة كبرى لم يضع الكتاب أيديهم عليها حتى الآن، وأن هذه الحقيقة سرٌّ كامن في طبيعة القصة الخيالية لم يكتشف بعد، حتى أن أقوى كتَّاب القصة وأخصبهم يبدو وكأنه قائد عظيم في معركة تحرير هذه الحقيقة الفنية وفك الأغلال عن أعناقها؟ إن المرء كثيراً ما يجد نفسه يفكر في أنَّ تطلع القارئ وتشوقه إلى ذلك الغذاء الأدبي يعود في حالات كثيرة إلى بساطة الكاتب وعدم حرصه على توخي الحقيقة؛ بل وإلى نقص وسائله الفنية في كثير من الأحيان.

ومما لا شك فيه أن هذه الأقوال تعتبر لغْواً لا ظل فيه للخير، وهراءً لا أثر فيه للحقيقة، في نظر مدرسة النقاد الأذكياء المحافظين، فإنهم يكادون يؤمنون بأن مخالفة هذه المبادئ النقدية التي أجمعوا عليها، هي مخالفة وعصيان لضمير الكاتب نفسه، ولكن ماذا تستطيع أن تفعل؟ إن العوامل المليئة بالشك سوف تبرز في هذا المجال، فمناجاة لونسلوت (Lanucelot) حين يقول [1]. (إن ضميري يصيح؛ "لونسلوت، لا تتحرك"، والشيطان يصيح في جهة أخرى؛ "تحرك يا لونسلوت، أسرع") هذه المناجاة تصب في قلبك القلق الشامل وتملأه بالريبة المزعجة، وبالطريقة نفسها يثير هاريت مارتينو (Harriet Martineau) كثيراً من الشكوك والريب حين يتحدث عن نهضة علم الاقتصاد السياسي فيقول: "إنها كانت غلطة كبرى"، ويبدو أن الكتاب

(1) في رواية تاجر البندقية لشكسبير حيث يعبر لونسلوت عن حيرته في موقفه إزاء سيده شيلوك.

القدماء مثل ثاكرى وهوجو وتولستوى كانوا هم الفنانين العمليين حقاً، وأنهم كانوا على دراية تامة بما يعملون حين يصوغون فنهم بما فيه من ثرثرة ودردشة وحوار طبيعي، ومَثَلهم في ذلك مثل المبعوثين السياسيين الذين يصلون إلى أهدافهم ويحققون مآرب أوطانهم عن طريق الحفلات البهيجة والأحاديث الرقيقة الندية.

فما هي الحقيقة إذن؟

ما الذي أعرفه أنا؟ إن كثيراً من الأشخاص العجبيين لهم طريقة يستطيعون بها أن يجدوا في كل سؤال قابل للمناقشة في النقد الأدبي أو في السلوك الإنساني، يجدون في كل سؤال كهذا نوعاً من الاختيار بين الحق والباطل، بين الخير والشر، ولكن على الرغم من هذا كله، فإن طريقة مونتنى (Montaigne) وطريقة بليت (Pilate) البعيدة عن اللهو والعبث [1] هي الطريقة التي تستطيع أحياناً أن تكون عوناً لبعضنا طالما كان يبحث عن الحقيقة دون ما غش أو شعوذة.

---

(1) يريد المؤلف بطريقة مؤنتينى وطريقة "بيليت" عدم المحاولة للوصول إلى إجابة نهائية، أي عدم الاختيار بين إجابتين والزعم بأن إحداهما هي الحق والأخرى هي الباطل، إحداهما هي الخير والأخرى هي الشر، ودليلنا على ذلك أن سؤاله السابق (ما الذي أعرفه أنا؟) من كلمات مونتينى.

طرق التعبير الثلاث

– ١ –

لم يكن "جاستس شالو" قد جاوز طور الطفولة البريئة حين قال لاينشنت بيستول (Ancient Pistol) : "إذا جئتني يا سيدي بأبناء من القصر فإني آخذها واتبع فيها إحدى طريقتين؛ إما أن يُقال، وإما أن تُخفى".

وهذا كما يقول أطفال آخرون، كان كل ما يعرفه "شالو"، بينما توجد طرق ثلاث للقول، وهذه الطرق الثلاث بعيدة كل البعد عن أية طريقة من طرق الإخفاء والسكوت، وعلى كل حال؛ فهناك ثلاث طرق لجعل هذه الأنباء شائقة جذابة عند قولها:

فأنت تستطيع أن تقولها مبالغاً فيها مضخماً لها حتى تجعلها أضعاف حقيقتها، كما أنَّك تستطيع أن تقتضب فيها فتجعلها نصف حقيقتها، أما إذا كنت ماهراً حقاً، شديد الثقة في هذه المهارة، فإنك تستطيع أن تقولها كما قيلت لك دون إيجاز أو تضخيم لها. (١)

والطريقة الأولى هي أوسع هذه الطرق انتشاراً وأكثرها استعمالاً في التعبير عن الآراء أو في صياغة الأنباء، فعلى صناعة الأنباء وبيعها،

---

(١) تقابل هذه الطرق الثلاث في البلاغة العربية طرق ثلاث أيضاً هي "الإيجاز والإطناب والمساواة" مع الفارق الكبير جداً بين ما نجده عندنا وما نجده عندهم، كما يتضح في هذا الفصل.

وصياغة الآراء ونشرها يتعيش الصحفيون في جميع أنحاء العالم، ولا أقصد بذلك الصحفيين المبتدئين وحدهم، وإنما أعني أيضاً أولئك الصحفيين المقتدرين الكبار الذين لهم جمهور عظيم من القراء، فإنك تفتح صحيفة مثل، London morning post، وهي من الصحف التي لا تزال تكتب كتابة جيدة بالرغم من أنها ليست محظوظة، تفتح هذه الصحيفة فتجد فيها هذا التعليق الرشيق على "مستر لويد جورج" عند انتهاء مدة رئاسته للوزارة أيام الحرب:

(لم يكتسب لويد جورج سخط هذا الحزب أو ذاك فحسب، وإنما اكتسب سخط جميع الأحزاب السياسية، وغضِب عليه كل الناخبين المحترمين، وفي الحق أن كل المفكرين في جميع أنحاء العالم قد سئموا "جورجية لويد" "Lloyd Georgeism" وكل ما تتضمنه هذه الجورجيه وما تشير إليه.)

أرأيت إلى هذا الأسلوب؛ "جميع" الأحزاب السياسية، حتى حزبه الخاص وأتباعه المخلصين، و "كل" الناخبين المحترمين، حتى هذا القسيس الذي يسكن بجانبك والذي لم يسمع في حياته كلمة واحدة ضد لويد جورج، و "كل" المفكرين في "جميع أنحاء العالم" كل فلاح مفكر في أحراش أسبانيا وكل راهب متأمل في أديرة التبت الصخرية، كل هؤلاء قد أصيبوا بالصرع لمجرد نظرة بغيضة إلى مستر لويد جورج!!

إنك قد تضحك من هذا الكلام، وقد تشعر بشعور أدبي خاص، فتعقد أنه لا يُوجد إنسان معاصر – حتى ولا شارلي شابلن نفسه – يشغل

أذهان الناس على هذه الأرض كما يشغلها مستر لويد جورج، وأن الدنيا لم تضق بإنسان كما ضاقت بمستر لويد جورج، ومع ذلك فإن كاتب هذا التعليق الوهمي الغريب يعرف ما يفعل، ويعرف أثره في الناس، حتى أنت نفسك، مع ما لديك من حب إغريقي للاعتدال، قد تأثرت بعض التأثر بما يقال من أن التاريخ – على أية حال – يكون مسلِّيا إذا كتب على هذا النحو، أما أصدقاء الكاتب المخلصون له المتحزبون لمذهبه – حتى الذين يعرفون منهم أن كتابته وهمية خالصة – فإنها تبلغ من نفوسهم مبلغاً كبيراً، فيرضون عنها تمام الرضا، ويشعرون بارتياح عظيم عند قراءتها، ويعبرون عن هذا الارتياح وذلك الرضا.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه هي الطريقة الطبيعية، أو الطريقة المختارة الآن لكتابة المقالات في الإنجليزية، فنحن نقرأ مثلاً: "إن تسعةً من كل عشرة من رجال الدين لا يعتقدون في الدين ولا يؤمنون به"، وحرفة الطب "مؤامرة لاستغلال السذاجة الشعبية والشقاء الإنساني"، "والمعرفة السطحية بالعلوم، تلك المعرفة التي يلتقطها الجميع – حتى الأطباء – من الصحف العادية في هذه الأيام، تجعل الطبيب أشد خطورة مما تعود أن يكون".

فإذا نظرت إلى كل فقرة من هذه الفقرات، فلن تملك إلاَّ أن تقول: ما هذا الهراء!!

ومع ذلك فإن هذه الطريقة إذا تمتَّعت بالنضج الكامل كما نجد في مقدمات برنارد شو Bernard Shaw كان من الصعب أن نعيبها لما لها

من تأثير قوي عميق في أذهان القراء، وفي الحق أن هذه الطريقة قد نجحت نجاحاً بالغاً، وفعلت الشيء الكثير لتثير سخريتنا من بعض مظاهر الخداع والجبن الحقيرة، فباستعمال هذه المبالغة إلى هذا الحد البعيد قد أَمكن استئصال كثير من الشياطين والشرور التي كنا نلمسها.

والكاتب حين يلجأ إلى هذا اللون من الكتابة، يشبه من يريد أن يطلق قذيفته ليصيب بها هدفاً بعيداً في يوم عاصف فيرى أن التصويب في استقامة تامة لا يستطيع أن يصيب الهدف، وقد لجأ جوفينال (Juvenal) إلى هذه الطريقة حين وجد أن كثيراً من الأعمال المشينة يجري في الدولة الرومانية على أيامه، فلِكيْ يكتسب جوفينال مشاعر الجمهور ويثير اهتمامه، أخذ يصور الدولة كلها على أنها لا تصلح إلا لشيئين اثنين؛ إما أن توضع في تنُّورٍ عظيم وتغلق جميع منافذ هذا التنور حتى تحترق الدولة بأكملها، وإما أن تُسحب إلى البحر لتستقر في قاعة العميق، كما لجأ سويفت (Swift) إلى هذه الطريقة أيضا ليضيف نكهة أخاذة إلى ملاحظاته على بعض النقائص الإنسانية، فمن خلال ملك بروبدنجناج Brobdingnag [1] وصف الإنسان على أنه ليس أرقى من أحط أنواع الديدان وأبغض فصائل الحشرات وأشدها إيذاءً، تلك الحشرات الكريهة التي تجأر الطبيعةُ من شرها المستطير، وتقاسي من زحفها الحقير على وجه الأرض.

---

(1) في روايته "رحلات جاليفر" (Geliver's Travels).

وحتى في البرلمانات نجد هذا الأسلوب، فكل زعيم للمعارضة، مهما كان ذكياً موهوباً، نجده يتحدث عن الميزانية التي تقدمها الحكومة، بالغة ما بلغت هذه الميزانية، فيصفها بأسوأ الصفات الأنه مضكرٌّ إلى الاعتراض عليها، فيقول؛ "إنها مجموعة من الأشلاء الوحشية لمقترحات فجة بعيدة عن النضج تماماً، وأنها أسوأ ميزانية مرت به خلال حياته النيابية الطويلة"، ويقف نائب معارض موهوب آخر ليتحدث بتأثر شديد عن مشروع القانون الجديد للمعاشات، وأنه ينبغي أن يتسع أكثر من ذلك بكثير فيقول: "إن هذا القانون يعتبر أشد إهانة وأعنف لطمة تلقتها وجوه الفقراء المساكين".

وليس هناك بالطبع متكلم أو مستمع يفكر في تصديق هذه الدعاوى الضخمة، ولن يرجع أحد إلى الإهانات السابقة ليختبر صدقها، وإلى الموازنات التي يعقدها أولئك الفصحاء ليمتحن دقتها، لأن أحداً لا يتصور صدق هذه ولا دقة تلك. وكل ما في الأمر أن هذه طريقة من طرائق الكلام ولون من ألوان الأسلوب، وهي طريقة تخدم غرضاً ما، فيكفي أنها تنقل إلى الأذهان آثاراً مبهمة لهذه الحدة القوية وذلك العمق المفيد؛ إنها طريقة لإنعاش الأذهان التي أرهقها خداع المبالغات، إنها تلسع وتثير كما تفعل المشروبات الروحية المركَّزة في تنبيه حواس الحلق الذي لم يعد يتأثر بالنبيذ العادي لكثرة ما تناوله.

وطريقة أخرى للتعبير ولتوكيد هذا التعبير، وهي ألا تقول الحقيقة كلها، بل تقصد إلى أهم جزء فيها وتذكره في إيجاز يثير الأذهان، واقتضاب يحرك الوجدان، ونحن نجد ساكن العاصمة البريطانية عندما يريد أن يقول "إن هذا الشيء مناسب في مجموعه" يقول في إيجاز شديد (Not'arf) [١]، والتلميذ البريطاني ليست لديه اصطلاحات أكثر تأكيداً للثناء على شيء سوى أن يقول "حسن" نوعاً (Pretty decent)، هذا إن لم يقل "حسن بما فيه الكفاية" (good enough)، وعندما أراد أحد رجال الدولة الإنجليز أن يثير في نفوس سامعيه شعوراً حياً بعقم الصحراء وقطحها وَصَفها بأنها "تربة خفيفة جداً" (Very light Soil)، أما تشارلز لامب فقد سمع امرأة تصيح في وقاحة من باب فندق صغير، فاعتبر ذلك من أنواع التأكيد حينما قال؛ "إنها تزمجر وتدمدم، فلا هي غامضة المعنى ولا هي واضحة اللفظ"، وقد كانت أمريكا على حق في إتباع هذا الطريق، فكانت أول من أطلق على المحيط الأطلسي "بحيرة الرنجة" (The Herring Pond)، كما سمته أيضاً "المشرب" (The drink) وطوفان نوح (Noah's Flood) وأطلقت عليه المطر الكبير (The big rain). [٢]

---

(١) كلمة عامية ومعناها بالعامية عندنا "موش بطل".

(٢) نلاحظ هنا اضطراباً واضحاً، وخلطاً شديداً بين الإيجاز من جهة والمجاز من جهة ثانية، فكل ما أورده المؤلف من الأمثلة الأمريكية في هذا الصدد يعتبر مجازاً لا إيجازاً.

وقد عرف الإغريق القدماء هذه الحيلة، حيلة الإيجاز الماكر الذي يجعلك تقول شيئاً قليلاً مما تعني على أمل أن يعي ذهن السامع هذا الذي قلته وينتبه إليه ويستفيد منه أكثر مما يستفيد من لك الجزء الكبير الذي أهملته وأعرضت عن ذكره.

ونحن نذكر في هذا المقام تحذيراً أعلنه أرسطو حين قال؛ إنه عندما يعتقد كثير من الناس في شيء فمن التهور أن تظن أنه يمكنك أن تسخر من هذا الشيء على أنه ليس إلا هراءً وعبثاً، وعلى هذا الأساس فعندما يُجمع الكبار والصغار والمثقفون وغير المثقفين والكتاب المجيدون في هذا العالم، عندما يلتقي إجماع هؤلاء مع أجماع الكتاب القدماء على أن هذا اللون من ألوان الحديث يصلح للاستعمال الدائم، وأنه لبس رموزاً مبهمة ولا إشاراتٍ مسرفة في الغموض، فإنك تستطيع أن تعتمد على هذا الإجماع.

ولكن هل هناك أشخاص آخرون – غير العشاق – يجدون الأشياء أقرب إلى النفس وأدعى إلى السرور عندما تقدم إليهم في صورة صغيرة دقيقة؟ إني أعرف القليل، ولكن يبدأون الجميع – ما عدا أفراداً قلائل – يميلون، بدافع من غريزة حب الأسلوب الجميل، إلى أن يسلكوا أحد طريقين؛ إما أن يبالغوا في تضخيم الأشياء حتى تبلغ ضعف حقيقتها، وإما أن يلجأوا إلى الإيجاز والحذف حتى يصل الشيء إلى نصف حقيقته، وهم إنما يسلكون هذين الطريقين لتكون أساليبهم أعمق تأثيراً وأكثر جمالاً. فهذا الفتى البسيط الذي لم تفسد فطرته، يعبر عن الغباء

الذي ينتاب صديقه فيطلق عليه "المتمتم المجنون"، وهذا الفلاح الأيرلندي الساذج الذي لا يزال هو الآخر على فطرته الطبيعية يقول عن فلاح غبي قروي قح؛ "إنه يلائمه أن يعمل هذا الشيء كما يلائمه أن يعمل أي شيء آخر". وكلا هذين الرجلين – الفتى البسيط والفلاح الساذج – إنما يريد بتعبيره هذا أن يؤكد ما يقول، وأن يمنحه الملاحة والقبول، كما يفعل الكتاب الكبار تماماً.

وقد قال مستر كبلنج، "إن وجوه الخيل قد تعودت أن تحمرَّ خجلاً عندما تبتسم إحدى الشخصيات في رواياته"، فحاول كاتب من طبقة أخرى أن يحدث الأثر الذي تحدثه عبارة كبلنج نفسه بأن يقول عندما يريد أن يصف رجلاً بالقوة الهائلة؛ "إن الرجل لم يكن أبولو [1] نفسه".

– ٣ –

لا تزال لدينا وسيلة ثالثة للتعبير، وطريقنا إليها ضيق لا سعة فيه، مستقيم لا عوج فى مسالكه، وقليلون جداً هم الذين يسلكون هذا الطريق، ولنضرب هنا بعض الأمثلة؛ كان بنيامين جويت (Benjamin gowett) منذ جيل مضى أحسن واعظ في أكسفورد، كان أكثر الوعاظ نجاحاً وأشدهم تحريكاً للنفوس وإثارة للأذهان، فلم يحدث لجويت هذا أن قال – كما يقول غيره من الوعاظ – لمائتين من الشباب الذي يفيض صحة وقوة وأملاً؛ أنهم قد يموتون في الليلة المقبلة ثم يجدون أنفسهم

[1] أبولو (Apollo) إله القوة عند اليونان القدماء.

مضطرين إلى موقف الحساب في الصباح – بدلاً من تناول طعام الإفطار – فيُسألون أمام ربهم عما قَدَمت أيديهم وعن كل صغيرة وكبيرة فيما استخلفهم فيه، لم يقل بنيامين جويت هذا الكلام، كما أنه لم يقل لهؤلاء الناس – كما يقول غيره من الوعاظ أيضاً – إنهم جميعاً سوف يعيشون حتى تبلغ أعمارهم سبعين سنة، لم يكن يقول هذا ولا يقول ذاك، ولكنه كان يقول: إني أرى من الثابت في الإحصائيات أن مستوى ما يتبقى للإنسان من عمره بعد أن يبلغ الحادية والعشرين هو ستة وثلاثون عاماً، وقد يحق لنا أن نأمل في أكثر من ذلك بقليل، وأن نخشى أن تكون مدتنا أقل من ذلك بقليل، ولكن عندما نتكلم بصفة عامة، فإن ستةً وثلاثين عاماً – أي ما يقرب من ثلاثة عشر ألف يوم – هي الزمن الذي ينبغي أن نتمم فيه أعمالنا".

أما عن نفسي وعن بعض أصدقائي – على الأقل – فإني أستطيع أن أؤكد أن عقولنا الصغيرة كانت حينئذ كأنما ينبعث فيها تيار من الكهرباء مع هذه الكلمات الدقيقة الغريبة التي لم نتوقع أبداً أن تصدر من فوق المنبر؛ من أجل هذا فإن عقولنا سرعان ما تفتحت لتستقبل في ترحيب شديد ما يتبع ذلك من حديث، وكنا نشعر في الوقت نفسه بأننا نكون في غاية الدناءة والضعة إذا ما أضعنا أية فترة حقيقية من هذه الأيام المعدودة في الهروب من أداء واجبنا، أو في الأنين والشكوى، أو في امتصاص دماء الأخيار من الناس!.

وقد تحدث "لوردمورلي" في "بلاكبورن" عن التهكم في الأحاديث الأدبية البحتة، مستخدماً ما تعود أن يستخدمه من الدقة، والسمو بهذه الدقة –كما يفعل أعضاء "مجتمع الأصدقاء [1]" – فكانت طريقته هذه مصحوبة بلذة سائغة تبعث الإحساس بطيب مذاقها في أفواه القراء المكتظ بالضجيج والصخب العادي، المليئة بالمبالغة المسرفة والاقتضاب القاصم، مما يشيع دائماً في المنازعة والجدل، وفي الحق أن هذه الطريقة الدقيقة في الإقناع تعتمد اعتماداً كبيراً على عمق تأثيرها وقوة فعلها في مواقف معينة، فإن حديثاً يسري في هدوء تام ودقة ممتنعة وسْط جدل عنيف ملتهب يكون له وقع لاذع وتأثير شديد كأنما هو قصيدة هجائية تفيض بالفكاهة والتهكم، ولذا يكتسب امتيازاً عجيباً وسلطاناً عظيماً على عقلك وشعورك، فإن له لمسة ماكرة ماهرة ترضى نفسك وتتملق كبرياءك، إنه يبدو وكأنه يدعوك بعيداً عن صحبة هذه المجموعة من الصاخبين الصائحين، ويُلح عليك أن تستخدم عقلك وأن تعيره انتباهك حتى يمنحك ثقة، من أجل هذا كان نجاح هذه الطريقة الثالثة المعتدلة مترتباً على وجود الصاخبين المبالغين، وعلى وجود الموجزين المقتضبين، فإذا ما حدث أن تناقض هؤلاء، إذ ما تناقض الذين يبالغون ويطنبون والذين يوجزون ويقتضبون، فإنه مما لا شك فيه أن الأثر العميق الذي نحسه في الأدب والفن سوف يضعف ويذبل،

---

(1) "مجتمع الأصدقاء" جماعة أسسها جورك فوكس سنة ١٦٤٨، وهي جماعة دينية تدعو إلى السلام ونبذ الحروب، كما تدعو إلى البساطة في الحديث ونبذ ألقاب التفخيم والتهويل، وتلتزم الوضوح والبساطة في ملابسها أيضاً.

ولكن من حسن الحظ أنه لا يوجد خطر حالي من زوال هذه الأساليب المحبوبة أو تناقصها.

ومنذ سنوات قرأنا في نشوة فريدة دليلاً سياحياً جديداً لمستر "أ. ج، برادلي" (Mr. A. G. Bradley) عن حيّ البحيرات الإنجليزية، فكان مصدر السحر النوعي الخاص في هذا الكتاب، هو بساطته وبعده عن المبالغة التي تتدفق دائماً في غيره من كتب السياحة، إنك تشعر عند قراءته أنه يحب كل مكان يتناوله بالوصف، ولكنك تشعر أيضاً بأنه لم يحاول مطلقاً أن يبالغ في وصف شعوره هذا، فلم ينفث من عاطفته وهواه أكثر مما يحسه ويشعر به؛ ولم يستثر عواطفنا ويحاول إغراءنا بجمال المكان بأكثر مما يستحق، فلم يقف مثلاً موقف المحزون المتهالك على قبر جون بيل (John Peel)، ولم يقتبس شيئاً من أقوال وردسورث (Wordsworth)، ولم يزعم أن روح وردسورث هذا قد بعثت الحيوية والنشاط في سكان البحيرة جميعاً، ولم يخش أن يعترف بأنه لم يكن يشعر في بعض الأماكن الشاعرية التي تنتهي عندها اليابسة ويبدأ الماء ويميل عليها الأفق فتلتقي الأرض بالسماء، لم يخش برادلي أن يعترف بأنه لم يكن يشعر في بعض هذه البقاع بشيء أكثر من رغبة مكبوتة في أن تفتنه مباهج هذه البقاع ويخلبه سحرها إذا تمكنت من أن تسحره وتفتنه.

ونستطيع أن نقول في كلمات قصار إن برادلي لم يحاول مطلقاً أن يجعل مشاعره تتدفق في إسراف، وتطلق رذاذها على ارتفاع بعيد من

ينبوعها، فكانت ثمرة ذلك كتاباً منعشاً إذا قرأته بعد كثير من كتب السياحة العادية التي تسرف في مبالغاتها وتضاعف الحقائق دائماً في شكل سافر مكشوف، فإنك تحس بارتياح وانتعاش كأنك قد غمرت نفسك بالماء البارد المنعش بعد أن مشيت طويلاً في يوم عاصف يمتلئ جوه بالغبار ويزدحم هواؤه بذرات الرمال.

ويستطيع في كثير من الأحيان أن تجد متعة وبهجة وانتعاشاً من ذلك اللون نفسه في شعر لوردهوفتن (Lord Houghton)، فبعد كل هذا الضجيج والغيظ الذي تفيض به الشتائم التقليدية يلقيها عاشق فاشل في وجه محبوبته، بعد قراءة هذه المبالغات المتطرفة، تشعر النفس بالارتياح ويقفز إليها الهدوء والانتعاش فجأة عند قراءة هذه المقطوعة لهوفتن، إذ يرى انسياب العتاب الهادئ وتصوير الشعور الصادق في دفاع عن العدالة جميل حيث يقول:

"ومع هذا كله، فإن قلبكِ لم يكن يفيض بالحنان كما ينبغي ولم تكوني صادقة غاية الصدق".

إن مثل هذا الشاعر يضحي بالكثير، ولكنه قد يكسب هدوءاً جميلاً وإشعاعاً رطيباً يمتزج بصدق الشعور وسلامة التفكير، وهو يتهادى إلى هذا العدد الضخم من القراء الذين صقلتهم المدنية كما تتهادى الجواهر في لمعان جميل وبريق ساحر.

– ٤ –

إن في العالم الأدبي الفسيح فرصاً ذهبية كثيرة تنتظر الطاهيَ الماهر الذي يعرف كيف ينوّع في ألوان الطعام ويمزجه بالتوابل المشوقة المشتهاة، ولكن لا تدع أحداً يحتقر كاتب الإعلانات الحديث، فلن تنمو مهنة الكتابة نمواً مرضياً كما تنمو عن هذا الطريق، إنه سلم يعقوب في أيامنا هذه، ويستطيع الكهول منا أن يذكروا كيف كان الناس في العصر الفيكتوري، مع وعيهم وإدراكهم، ينظرون نظرة إعجاب لرجال الدعاية مع عدم خبرتهم الواسعة في هذا الفن، لقد كانت هذه هي الأيام الذهبية لجريفيث (Griffith) ودافى (Daffy) صاحب أكسير الحياة، وقد كانت تلقاك اللافتات دائماً على الحوائط وفي آلاف محطات السكك الحديدية "صباح الخير، هل استعملت صابون بيرس".

كثير من العقلاء كانوا يهزون رءوسهم، في هذه العهود المبكرة ثم يعجبون ويتساءلون: هل يمكن أن يسترد مستر "دافى" تلك النقود التي أنفقها في دعايته تلك الواسعة؟ وهل يُقبل الجمهور حقاً على منتجات جريفيث؟ ولكن الزمن أثبت حزم هؤلاء وأرباحهم الوفيرة بسبب دعايتهم الواسعة، ويجني الآن كبار الأوروبيين الثمار اليانعة لجهود أولئك الرواد الأوائل في هذه العصور المبكرة، والصراع محتدم في هذه الأيام بين الرؤساء والمرءوسين في الصحف حول أعمدة الإعلانات، وخلال الحرب العالمية الثانية جَمَعَ الحلفاء جنودهم وحصلوا على القروض التي تعوزهم لكسب الحرب عن طريق الدعاية، فقد كان الجيش الإنجليزي والجيش الألماني يتسابق كل منهما في التنديد بجنود عدوه؛ كيف يهربون من الجيش، وكيف يلجأون إلى المخابئ كالجرذان.

ويقال إن بعض المزارعين البريطانيين أصحاب الأراضي الواقعة بجانب السكك الحديدية الرئيسية يجدون في الإعلانات الضخمة المصورة التي يقومون بنشرها عن محاصيلهم أكبر العوامل في أرباحهم من تلك المحاصيل، فأنت إما أن تنفق الكثير لتعلن عما تريد ولتنتشر الدعاية المطلوبة، وإما أن يتوهم الناس ذلك، لأن أهمية الإعلان في ازدياد مستمر كأنها القمر في رواية "البحَّار القديم"، ولا يوجد مكان لا يهتم بالإعلان.

ومع هذا كله، فإن كثيراً من وسائل الإعلان يكون عارياً من الفن، ويكفي أن تلقي نظرة واحدة على هذا الفيض من الإعلانات عن المسارح والمسرحيات، فإنك تجد كل محطة من محطات السيارات في لندن مغطاة بالإعلانات التي تؤكد أن رواية من الروايات أو أن بطلاً في هذه الرواية هو البطل العظيم "فلان"، في الوقت الذي يعرف فيه أي مار بهذه المحطة ممن يهتمون بالتمثيل أن هذا غير صحيح، كما تجد عدداً من المسرحيات الفاشلة التي لم تستطع أن تعيش في لندن، تُوزع عنها الإعلانات في المدن الأخرى من مدن الجزيرة البريطانية على أنها كانت مسرحية الموسم في لندن وأنها سجلت نجاحاً منقطع النظير في العاصمة البريطانية، وهذه المسرحية الهزلية التي يعرف الجميع أنها بين الجيدة والرديئة، يُعْلَن عنها بطريقة آلية في بطاقات الدخول إلى المسرح على أنها "أعظم مسرحية شهدها المسرح" وأنها "من أول كلمة فيها إلى آخر حرف منها تفيض بالسخرية وتبعث على الضحك"، وباستثناء عدد قليل من الروايات الخلاّبة فإنه يبدو أن هذه المهنة تجري دائماً في عالم

الأكاذيب الفجة التي لا يمكن لأحد أن يصدقها أو يظن أن أحداً غيره يصدقها، بينما نجد تجار النسيج في الشمال لا يكتفون بتصنيف منسوجاتهم إلى درجتين كأن يقولوا إن هذا في الدرجة الأولى وهذا في الدرجة الثانية، وإنما ينسقونها تنسيقاً تنازلياً. فهذا نوع ممتاز، وهذا جيد، وهذا فوق المتوسط، وهذا متوسط، وهذه أنواع أخرى عديدة.

هم إذن لا يعتقدون أن من صالحهم الإطراء والمديح لكل بضائعهم والإفراط في هذا المديح إلى الحد الذي يجعل المشتري العاقل يتخذ موقف المتصلب المتعصب ضد هذه الأكاذيب فيرتاب حتى في أية نسبة من المديح يمكن أن تكون صحيحة، ولكن الكثيرين من مديري المسارح يلجأون إلى طُرْق أدْعياء الطب، فيعلنون عن المسرحيات بطريقة سقيمة بغيضة خاطئة، ويحاولون إثارة المشاعر والسيطرة على الانتباه ولكنهم لا يجنون من ذلك إلا الفشل الذريع.

وقد يكون الباعث لهم على ذلك هو شعورهم بأن المقادير قد ألقت بهم – راضين أو كارهين – في سوق صاخبة يصيح فيها البائعون بأعلى أصواتهم، فإن لم يرفعوا هم أيضاً أصواتهم وينادوا على بضائعهم نداءً عالياً فلن يسمعهم أحد ولن يلتفت إليهم أحد، كما يعتقد كثير من الضباط أن أي أمر يصدرونه دون أن تصحبه مجموعة من الشتائم واللعنات لن يجد أذناً صاغية لدى الجنود الذين يعملون تحت إمرته، أو أنه سيمر بأذهانهم مرّاً سريعاً وينزلق منها دون أن يترك أي أثر، وتنجم هذه المعتقدات الساذجة عادةً مما كانت عليه الأوضاع في الماضي، ثم

أصبحت هذه المعتقدات نفسها تعمل على حماية نفسها وتحافظ على بقائها وتحاول أن تؤثر في الأوضاع الجديدة وتفرض عليها سلطانها المتداعي، والحقيقة أن الجندي الذي لم يعرف في حياته ضابطاً لم يُتحفه باللعنات والشتائم مع كل أمر يصدره إليه ثم يجد ضابطاً يخلو من هذا النقص ويصدر إليه أوامره في هدوء، سوف ينتشي وتخلبه هذه الطريقة فيستجيب لها رضيَّ النفس قويَّ العزم محباً للعمل، فلن تمر هذه الأوامر على ذهنه مرّاً سريعاً وتنزلق منه دون أن تترك أي أثر.

ولعل الضباط القدامى الذين تعودوا السب والشتم قد مهدوا الطريق لمن يخلفهم من الضباط الذين لا يسبون ولا يشتمون، فقد قام هؤلاء الأسلاف بدوْر سوداء العروس [1]، وأتاحوا لمن يخلفهم ويصدر أوامره خالية من التهديد والوعيد ومن الشتائم والسباب، أو مصحوبة بالقليل من هذه الشتائم من حالات خاصة ضرورية، أتاحوا لهؤلاء الخلفاء أن يظفروا بسحر التجديد، فمنحوهم فرصة ذهبية لإظهار هذه الفوارق العميقة والتقدم الرائع.

والآن، لماذا لا نجرب هذه الطريقة مع رواد المسرح؟

متى نجد بعض المشرفين على المسارح من الدهاء بحيث يعرفون أنه في وسط هذا العالم الصاخب يستطيع الصوت الهادئ المنبعث في

(1) "سوداء العروس" هذه جارية سوداء كانت تختار دائماً فى شكل قبيح لتمشي بجوار العروس عند زفافها وبذلك يبدو جمال العروس واضحاً بفضل قبح هذه الجارية السوداء، وقد استعمل المؤلف لفظ (Foils) ليعبر به عمن يقوم بدور الجسر "الكوبري" لينفع غيره دون أن يريد ذلك.

اعتزاز دون فخر، وصدق دون مبالغة، ودقة دون تهويل، أن يلفت الأنظار ويحرك المشاعر؟ متى نجد بعض المشرفين على المسرح يعرف ذلك؟ متى؟!

تصوَّر جداراً عند محطة "المترو" وقد احتل جانباً منه بعضُ الإعلانات الصاخبة المليئة بالصراخ التافه والدعاية السخيفة لبعض المسرحيات على الطريقة القديمة، أما الجانب الآخر فقد لصقت به إعلانات هادئة لطيفة لا تتضمن من المديح إلا القدر الذي تستحقه المسرحيات عن جدارة حقيقية، القدر الذي تسمح به الطريقة الثالثة في الفصل الثالث من هذا الباب، على أن يحتفظ الإعلان بجاذبيته وفنيته في شكله النهائي، فكم يكون شوق المرء وتعلقه بالمسرحيات التي يعلن عنها بهذا اللون الهادئ من ألوان الإعلان! كم يكون تقديره لها واهتمامه بها! إنه سوف يشعر بنوع من الثقة فيها يشبه الثقة التي تبعثها في نفوسنا طريقة الأطباء الممتازين إذا قيست بالصيحات المبحوحة التي يطلقها أولئك الأدعياء الذين يقفون على نواصي الطرقات وأبواب المصانع ليبيعوا حبوباً تشفي مرض الحصبة وألم الأسنان والتهاب الأمعاء وترتق الفتوق! وهنا يكمن مستقبل الإعلانات العلمية، ليس في إدعاء أن بضاعتك من أرقى الأصناف، ولا في الصياح الذي يشبه صياح رواد البورصة، ولكن في استغلال الهدوء الطبيعي الجذاب الذي تمتاز به المحادثة بين الأصدقاء، فقد يشعر المعلن الذكي أن شيئاً مما يقوله لن يساعد على زيادة مبيعاته كما تساعد على ذلك كلمة عابرة من صديق يحكي لصديقه: "إن البضاعة لم تبلغ الكمال الإلهي، ولكن بها من

الخصائص الممتازة ما يجعلها تستحق الشراء" لماذا لا نقول ذلك نفسه في الإعلان؟! أو على الأقل نحاول أن نجعل من الإعلان الذي نوزعه أقرب شيء إلى توزيع (عيِّنة) من بضاعتنا التي نعلن عنها؟.

ومن ناحية أخرى نجد بعض الصحف اليومية تعرض أنباءها المنوَّعة بطريقة واحدة، فكأنها تنفخ في مزمار واحد مع اختلاف النغم وتعدد الألحان، وفي الحق أن يوماً يختلف عن يوم آخر من حيث أهمية الأحداث العامة التي تجلبها هذه الأيام، فقد حدث منذ سنين، أن توفي في يوم واحد وارث العرش البريطاني وأكبر رجال الدين في بريطانيا، وفي كثير من الأيام الأخرى لا يُوجد من الأحداث العامة ما له أهمية كبيرة، وليس هناك شك أيضاً في أنه من الناحية الإنسانية توجد أيام غنية بالأحْداث الهامة مزدحمة بالأنباء البارزة وأيام أخرى فقيرة جداً من هذه الناحية.

وحينئذ ماذا يفعل الصحفي في هذه الأيام الفقيرة؟ هل يقبل الحقيقة القائلة بأن التاريخ يصمت أحياناً أو يغنِّي في همس وخفوت، فيقول مثلاً لقرائه في صراحة: "لا توجد اليوم أنباء هامة ولا أحداث ضخمة، ولكن إليكم ما لدينا من أنباء، فلها أهميتها على أي حال"؟ أم يحاول أن يوهم القراء بأن هذا الأمس الراكد – الذي يكتب عنه اليوم – كان في الحقيقة يوماً عظيماً حافلاً بالأحداث المثيرة، ويعمد إلى أخد الأنباء التافهة فيبرزه بعنوان ضخم ويصول في كتابته ويجول، زاعماً أن

هذا النبأ إنما هو حدث خطير يزلزل الأرض ويهز السموات أو أنه سوف يترتب عليه ما يزلزل الأرض ويهز السموات؟

كلا الطريقتين معروف في الصحف الإنجليزية، وكلا الطريقتين متَّبع فيها، ولكن أكثر هذه الصحف يسلك الطريق الثانية، ويبدو أن عدداً ضخماً من المحررين يخشى أن يلحقه الفشل إذا ما ترك يوماً يمر دون أن يلاحق القراء بصياحه ويثير ثائرتهم بقلمه، والمحررون الآخرون – وقليل ما هم – يتمسكون بفكرتهم ويرون أن من الأفضل للنبيذ الخفيف أن يُشرب على أنه نبيذ "خفيف" لا على أنه "براندى" أو "شمبانيا".

هاتان هما المدرستان الصحفيتان الآن، ويُحتمل ألا تتفوق إحداهما على الأخرى خلال وقت قريب تفوقاً يمكنها من أن تطردها وتبقى وحدها في الميدان، لأنه كما تختلف هاتان المدرستان في طبيعتهما وخصائصهما فكذلك تختلف طبيعة القراء وخصائصهم؛ فهناك نوع من قراء الصحف لا يرون في عدم وجود الأنباء المثيرة والأحداث الخطيرة شيئاً من المحمول والركود، فهم يحبون اليوم العادي الهادئ بما فيه من أحداث رتيبة إنسانية، هم لا يريدون إخفاء هذه الطبيعة الهادئة ولا إنكارها، بل إنهم قد يستمتعون بالتسجيل الهادئ المرح لمجرى الطبيعة السهلة الميسرة، على الأقل كما يستمتعون بالأنباء الأخرى التي تتوالى في أيام الأزمات العنيفة التي قد تكون نقطة تحول في التاريخ، وأيام المعارك السياسية أو المذابح البشرية، وأيام القضايا الشهيرة في المحاكم، أو مرض أحد المشاهير القلائل الذين يربطون حاضرنا بماضينا

ويُعتبرون حلقات هامة في تلك السلسلة التي تصل بين الحديث والقديم.

هذا نوع من أنواع القراء، وهناك نوع آخر يحس بانقباض إذا لم يظل شعورهم في قمة الإِثارة بالأنباء المزعجة والعناوين الضخمة المزلزلة.

ولنعترف بالأمر الواقع، فهذا بلد حر يكفل حرية الرأي والقول والكتابة، وأنا لست بصدد إثارة مسألة دينية أو أخلاقية، وإنما هي مسألة فنية خالصة، فإذا كان إنسان يفضل أن يأكل اللحم البقري دون أن يضع عليه "مستردة" أو يأكل "المستردة" دون أن يأكل معها هذا اللحم البقري، فلندعه يمتلئ بما يختار من طعام، وكل الذي يهمني هنا، هو ما نراه من البطء الشديد الذي يبديه المسئولون عن الصحف في تتبع التغيرات الملموسة في شخية القراء، وإننا لنثق في أن هؤلاء المسئولين يرغبون رغبة شديدة في إرضاء عملائهم بل إنّ هذه الرغبة كثيراً ما تُرجمت إلى أعمال إيجابية، فعندما وضعت الحرب العالمية أوزارها [١] أخذ أسلوب الإيجاز ينتعش ويزدهر في المحادثات التي تجرى بين البريطانيين، وكانت الحرب قد جلبت معها أول الأمر حشداً من المبالغة والتهويل المسرف الذي يكاد يخلو تماماً من أية متعة أو لذة، فقد امتلأت جميع القدور البلاغية بنسبة كبيرة من الزَّبد، وحينئذ فاضت القدور وذهب الزبد وبقى الشراب مرَّ المذاق.

---

(١) .

ومن المحتمل أن يقال إن المبالغة والتهويل لا يمكن مطلقاً أن تهملهما الأفواه والعقول عندما تنتهي الحرب، ولكن القارئ قلما يهتم بهذا القول، وقد يترتب على ذلك أنه ربما يدرك أن بعض الصحف لا يدفعها إلى التهويل إلا رغبتها في الحصول على النقود من المواطنين وسبق زميلاتها من الصحف في هذا المضمار، وحينئذ تفقد الصحيفة مذاقها وتذهب قوتها وتنهار شهرتها وتتخلف عن الزمن وتتراجع إلى مؤخرة القافلة كما تأخر هؤلاء التجار المتمسكون بالقديم البالي والذين لا يزالون ينفخون في بضائعهم ويزخرفونها حتى يفهم المشتري أن كل هدفهم هو أن يخدعوه ويعقدوا معه الصفقة ثم يتركوه ساخطاً لاعناً، ولكن في هذه الأيام المليئة بالأعمال الضخمة عرف التجار الحاذقون أن المكاسب الكبرى لا تأتي عن طريق شعور الحرفاء بخيبة الأمل واحداً بعد الآخر.

وبعد، فهل كنت محابياً لإحدى هذه الطرق الثلاث للتعبير؟ هل كنت خائناً للفن متعصباً لطريقة دون أخرى؟.

لا بأس، فإن القاضي نفسه قد تكون له ميوله ورغباته، ولكن بالرغم من هذا كله فإنه يكون من الظلم والإجحاف أن نهمل مصادر التأكيد التي يستعملها الفنانون المختلفون ونصفها بالابتدال وعدم الصقل، فعندما قال بيرك (Burke) "إن الفروسية والشرف قد قضيا نحبهما في الثورة الفرنسية" فقد يكون مخطئاً من الناحية التاريخية، أما من الناحية البلاغية فقد كان رائعاً، وعندما قال "جمبو" (Gumbo) لمجموعة من

الخدم كانوا يستمعون إليه: إن سيدته في "فيرجينيا" (Virginia) لديها من الحراس ثمانية عشر، ولديها من البستانيين أربعون، كما يوجد هناك أربعون غلاماً يقومون على خدمتها، ولكنه لا يستطيع أن يحصى عدد الجواري، فهناك الكثيرات منهن، هناك أكثر من خمسين جارية!

لا شك أن "جمبو" قد نجح في التأثير والإيحاء بالكثرة والفيض كما كانت رغبته تملي عليه، وعندما أكد هملت (Gamlet) "أنه لا يمكن لأربعين ألف من الإخوة مجتمعين أن يحبوا أوفيليا (Ophelia) كما يحبها هو" قد لا يكون هملت قد عبر في ذلك عن حقيقةٍ علمية، ولكن هل يمكن أن يقال أحسن من هذا القول كتعبير عن النفس وتصوير لشعورها تحت تأثير الظرف واللحظة التي قال فيها هملت هذا الكلام؟!

إن الظلال الدَّاكنة والظلال المتوسطة والظلال الخفيفة كل منها له قيمته وله مكان خاص يوضع فيه، وكذلك في التعبير الأدبي، فالمبالغة والإيجاز والمساواة كل له قيمته، وكل له مكانه الصحيح، يوضع فيه فيمنحنا سياقاً متسقاً لا تباين في أجزائه ولا تنافر بين أعضائه.

الوضوح الشديد

- ١ -

كثيراً ما نسمع الناس يقولون إن هذا الشيء أو ذاك في غاية الوضوح، فهم يقولون مثلاً: "إنه من الواضح جداً أن تومسون (Thomson) – وهم لا يحبون تومسون هذا – قد انغمس في الشراب حتى سيطرت عليه الخمر سيطرة تامة" أو "أن براون (Brown)، الذي لا يتفق معهم ولا يتفقون معه، لا يستطيع أن يقف على قدميه" في هذه الحالات يمكن أن يُفْهم من "الوضوح التام" أن المتحدث إنما يرغب في أن يكون من الواضح تماماً أن الحقائق كما ذكرها هو، فالكلمات تؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها تعبيرات مثل: "مما لا نزاع فيه" "أجمع المفكرون على ..."، والمغرمون بالجدل يحتفظون بكثير من هذه التعبيرات، فعندما تسمعهم يقولونها تعرف أن شيئاً سوف يثار، وأنه لا يمكن أن يمر دون أن يكون هناك جدال عنيف وصراع مستمر.

ولكن غالباً ما يقول الناس أيضاً عن بعض أنواع الكتابة، إنها واضحة جداً، وإن هذا المقال أو ذاك واضح وضوحاً بعيداً، أو إن الوضوح قد أصابه الجنون في قصة فلان أو قصيدة فلان!!

ألم نتعلم في المدارس أن نعجب بالوضوح ونعدُّه سيِّد الفضائل الأدبية؟ ألم يقل لنا المدرسون إن الشيء الواضح ينبغي أني قال في

وضوح تام؟ وإنه من جمال الكتابة "تجنب الدوران حول الموضوع" و "ضرب المسمار على رأسه مباشرة"، وكثير من هذه التعبيرات التي يبدو أنها تشير إلى أن الدنيا كلها تقف إلى جانب المدرسين في هذا الموضوع؟.

ويبدو أن هذه التعبيرات تُشير أيضاً إلى أن عملية الكتابة تكون دائماً نوعاً من البيانات الواضحة المنبعثة عن قيصر أو أي شخص آخر واضح الذهن قوي السلطان، أو أنها شيء يصدر عن الإرادة السابقة ويخضع للمقاييس الدقيقة ولا يمكن الخطأ فيه فكأنه ضريبة البلدية أو بيانٌ بحساب الخياط، هو شيء نضطر على أي حال إلى مواجهته كما هو وندفع ثمن الخلاص منه ثمناً محدداً لا يزيد درهماً ولا ينقص درهماً.

– ٢ –

قليل منا يحب أن يثور في اعتدال على مذهب الوضوح هذا الغامض، إننا نشك في أننا أحياناً نَسْتَسِيغُ فيضاً من الوضوح في المقالات الافتتاحية والخطب، أو في القصص والشعر، وهناك أيضاً الطريقة الجدلية الرطيبة في الكتابة، التي يبدو أنها تضطرنا إلى أن نقف ضد هذا الوضوح الفاحش، فمثلاً يقال لنا بسهولة؛ إن (س) لا بد أن تساوي إما (أ) وإما (ب) فإذا كانت تساوي (أ) فإن شيئاً مما يثبت وجهة نظر الكاتب لا بد أن ينطبق على (ح) و (د)، وإذا كانت تساوي (ب) فإن بعض الوسائل التي تؤدي بنا إلى النتيجة المطلوبة لا بد أن تخلق موقفاً آخر بين (ه) و (و)، وهنا نتوقف، هنا يضطرب البسطاء أمثالنا،

ففي هذا العالم الخشن الذي نعرفه لا تجري الأمور على هذا النحو، إن (أ) لا يمكن أن يساوي (ب) كل المساواة، ولا يمكن كذلك أن يساوي (جـ)، فكل من (جـ) و (د) و (هـ) و (و) الحقيقية، كل حرف من هذه الحروف له طريقته الخاصة، له شخصيته التي تميزه عن غيره، وذلك يكفي لأن يقلب كل حساب يقوم على تقدير أن هذه الحروف سوف تستجيب بطريقة دقيقة معينة للمؤثرات التي نفترضها في (أ) أو (ب) أو (س)، إن التأثير المعنوي لا يمكن أن يقع بهذه الطريقة الدقة الدقيقة، وإلا فإنه يتمزق من جميع نواحيه وتنبثق فيه ثغرات عديدة، أو ينحرف عن طريقه الدقيق بعض الانحراف.

إن القضية المنطقية نفسها تتطور إلى شك بالرغم من اتفاقها مع الوسائل الكلية للوضوح المنطقي؛ المقدمة الكبرى والمقدمة الصغرى وكل شيء حولها يتصف بالوضوح التام، ومع ذلك فإنه لا يوجد شيء، كما يبدو، يعوقها من أن تؤدي إلى نتيجة يرفضها أي عقل سليم على أنها جنون التعصب بعينه.

و "التبلور" هذا التملص المحكم، الضغط ثم إعادة الضغط ثم الضغط أكثر وأكثر على لمحة ماكرة في المناقشات، وبذلك يضغط جوهر الشيء ولبابه، يضغط في كل دور من أدوار هذه العملية وكل مرحلة من مراحلها، فيصبح أشد إيجازاً وأكثر إثارة وحدَّة وأقرب إلى الوضوح الشفَّاف كأنه البلور الصافي، وفي الوقت نفسه يكون – في مكر ودهاء – أكثر بعداً عن احترام الحقيقة.

لا، إن شعاع الشمس مع أنه قد تعود أن يبدو مستقيماً لا عوج فيه، فقد جاء إنشتين (Einstein) وأرانا أي عوج خطير يمكن أن تعانيه حتى هذه الأشعة المستقيمة! إن مثل هذه الأحداث تدعو الإنسان إلى أن يأخذ حذره.

وقد تعوَّد أحد أصدقاء شبابي وهو ممن يعملون في الزوارق من أجل التغلب على الفقر والإملاق الذي كثيراً ما أزعج فطاحل الرجال، تعوَّد هذا الصديق أن يغوص في نهر التيمز (Thames) فكان يعتلي جسر "ريتشموند" (Richmond)، ومنه ينزل إلى النهر ويغوص ليحصل على شئمن الدراهم، وكان يمر على المتفرجين بصندوقه الصغير الذي يجمع فيه النقود، قبل أن يبدأ استعراضه، وهو يقول: "إني أغوص أيها السادة، إني أغوص، إني لا أرمي بنفسي في الماء فقط، إني لا أسقط، لا أتعثر، ولكني أغوص". فإذا كان "الأسلوب هو الوضوح" كما كان يقال، فإن صديقي يكون من أساتذة الأسلوب، ويمكن أن يوضع في مصاف الخطباء اللامعين.

- ٣ -

إن الوضوح، بأي ثمن، قد يكون هدف بعض كتاب القصة؛ القصة الفنية أو القصة الساذجة البدائية، وإنك لتعرف الصدق التافه الذي كان يستعمله "كراب" (Crabbe) ليعبر به عن أرخص أعمال الطبيعة وعن أكثر أعمال الإنسان ابتذالاً فيقول:

لقد حدث خطأ في هذه الفاتورة التي لم تتم بمهارة تجارية صادقة ولهذا أخبروني بأنه عليَّ، لكي أقوم بتصحيحها، أن أذهب وأبحث عن ركة "كلاتربك" وشركاه.

إن روح "كراب" هذه لم تمت، فإنك تستطيع أن تشعر بها وهي تبث أنفاسها الخافتة في نوع خاص من أنواع النثر الحديث، ذلك النوع الذي لم ينضج والذي نجده مقسَّماً إلى فقرات صغيرة تشبه الفقرات التي يكتبها الأطفال، كما تجد كل فقرة منها تبدأ بحرف العطف "و"، وتبدو القطعة كلها إذا نظرنا إليها من مسافة بعيدة بعض الشيء، تبدو وكأنها قصيدة من قصائد "هويتمان" (Whitman) أو من قصائد "رابندرانات طاغور [1]"، إن بها روحاً من الفخر بهذا الصفاء الأبيض الفارغ الذي تتسم به بساطتها، ويبدو أن الفكرة كلها – في نظر هؤلاء – تتركز في أنك إذا تمكنت من الوصول إلى درجة معينة من الصدق الحرفي العميق والأمانة في وصف الحقيقة المجردة؛ أية حقيقة – أن الطيور تغرد، والأشواك تخز وتؤلم، وهكذا – أية حقيقة تأملتها ببرود تام فإنك تكون – على أقل تقدير – قد وضعت قدماً من قدميك في الردهة المؤدية إلى حجرات الأدب، وبذلك لا يمكن لأحد أن يطردك من هذا القصر الشامخ.

وموضوعات هذه التدريب المبسطة الخالية من الزخرف والزينة، تكون في الأغلب الأعم ذات دقة معروفة، فكثيراً ما نجد المؤلف يرفض

---

(1) طاغور شاعر الهند الشهير.

في قلق أية فكرة لتهذيب ما تنقله حواسه، وينكر على نفسه أن يتدخل بفكره ليصقل الصورة الدقيقة التي رآها بعينيه، فيقول "لن أضيف شيئاً من عقلي"، ويبدو أنه يتغنى في خشوع تقيٍّ وتواضع رضيٍّ هنيٍّ بابتعاده عن حقائب العقل وتحرره من كل ما يتصل بهذا العقل.

ويخيل إلينا نحن القراء البسطاء أننا قد بدأنا نُخدع بهذا المسلك الفاضل الذي يبرر به هؤلاء المبسِّطون لهذه الجزئيات، ويحاولون إلقاء قبض من الأضواء على هذه البلاقع العارية من أرضهم الممزقة الجرداء، إننا نحب الاحترام، فنحن قوم طيبون، إننا نشعر بأن الكاتب يحاول بكل وسيلة أن يصبح كأنه طفل صغير، وبالطبع ينبغي لكل إنسان أن يفعل ذلك حتى تكون هناك فرصة لنضع أنفسنا في مصاف الملائكة، وإذا كان هذا هو الطريق الذي سوف نتبعه فإن أي طفل صغير يمكنه حينئذ أن يقودنا إلى طريق أهدى، فلو أنك وضعت للطفل أربع نقط على حرف "i" ثم كانت عندك ثقةٌ وأمل في أن هذا الصغير سوف يظن خيراً في هذا الفيض الغامر من الوضوح في الكتابة، إذا فعلت ذلك فإن أملك سوف ينتهي إلى هباء، وسوف يسميك الطفل "غبياً".

وأسوأ من ذلك، أن الطفل قد يغضب ويتبع سلوكاً غير مهذب، فقد يرى – بالقياس إلى تفكيره – أنه يكون من الرقي والسلوك المهذب أن ندرك من تلقاء أنفسنا أنه يعرف كل شيء عن النقط، ويعرف أن نقطة واحدة على حرف "i" تكفي تماماً لتوضح أنه "i"، وبذلك هل يمكن لنا نحن القراء، مهما كان مستوانا العقلي من التواضع، أن نعلن غضبتنا على

ما يفترضه الكتاب من أننا لا نستطيع أن نرى كنيسة في وضح النهار، إن هؤلاء الكتاب يسلكون معنا سلوكاً غير لطيف، ونذكر هنا ما يقوله الرجل المهذب سير "والتر سكوت" (Sir, Walter Scott) حين يقول:

"إنـــي لا أصـــوغ الأدب لهـــذا العجـــل الغبـــي [1]
الذي لا يستطيع أن يتصور شيئاً من تلقاء نفسه"

ولكن هذا الذي يرفضه "والتر سكوت" هو بالضبط ما يفعله هذا القطيع من الكتاب الواضحين، فإنهم يعتبروننا عجولاً غبية أو خيولاً عمياء لا يمكن للإيماءة الذكية أو التلميح بالرمز والتلويح بالإشارة أن يعني شيئاً لديها.

أما الكاتب المهذب، فإنه حتى في أقصى لحظات وضوحه يقف وقفة قصيرة ليربت على أذهاننا في لطف، ويذكرنا بالكلمة الأخيرة أو القول الإجمالي لكل ما كتب، ويحتفظ مع ذلك في أحيان كثيرة بتلميحاته الرشيقة وغموضه المحبوب، بل إنه كثيراً ما يجعلنا ندخل معه في صراع خَفِيٍّ، قبل أن يدلي إلينا بكل ما يعني.

وقد يقودك الكاتب مباشرة إلى حافة الفهم الكامل لما يريد أن يقول، ثم يضعك في الزاوية اليمنى ويضع طبقاً شهياً من الفطير والفاكهة قريباً منك، ثم يتسلل منسحباً في لطف وهدوء، ويتركك لتمد يديك

---

(1) وهنا علق الكاتب في ذيل الصفحة بقوله: لست أدرى لماذا نسب "سكوت" الغباء إلى العجول، والذي كنت أعرفه دائماً هو أن العجول تتمتع بنسبة كبيرة من الذكاء ومع ذلك فإنك تستطيع أن تعرف ما يعنيه الشاعر بما يقول.

وتختار تفاحة من أطيب التفاح قائلاً في نفسك "كم أنا فتى ألمعي أو فتاة ألمعية" وبحذق المتحدث الماهر – يدرك الكاتب قيمة الاستغناء عن بعض التوضيحات في حدود معينة، كما يدرك أنه أفضل للقارئ بكثير أن يصل عن طريق استعمال ذهنه وعن طريق الحدس الصادق، من أن يقال له كل شيء، وسوف يعرف أيضاً أن الظلال الرئيسية في الصورة تعتمد إلى حد كبير على الظلال الثانوية، ولو لم يكن الأمر كذلك لوجدنا الأدب كل الأدب والمتعة كل المتعة في قراءة ما تسجله جلسات البرلمان، فإن هدف المتكلمين في هذه الجلسات ينصبُّ كله على توضيح ما يقولون، من أجل ذلك نجدهم يسلطون كثيراً من الأضواء التي لا تُلْقِي أي ظلال على كلامهم الكثير المطول، وبالرغم من هذا كله أو من أجل هذا كله يجد الكثيرون منا محاضر هذه الجلسات متخمة بالوضوح مليئة بالمعاني الرديئة والجميلة على السواء.

– ٤ –

لئن كانت زيادة الإيضاح والإفراط فيه تحمل معنى سوء الظن من جانب الكاتب في ذكاء القراء، مع ما في ذلك من سلوك غير مهذب، فإن لهذا الإفراط في التوضيح آثاراً أخطر وأضراراً أَشد – إذا كان هناك ما هو أخطر من السلوك غير المهذب – تجعلك ترفض هذا الإغراق في التوضيح والإصرار عليه؛ فقد يكون الكاتب على جانب كبير من الصفات الحسنة ولكنه مع ذلك يحرص على شن حملة من الوضوح ليس أهلاً لها، وإذا لم تكن تعرف الشيء معرفة تامة دقيقة، معرفة تحيط

به من جميع نواحيه، فلا ينبغي لك أن تتكلم عنه كأنك تعرف كل دقائقه وتحيط بكل أسراره، لكيلا تكون أوصفاك منتهية بما يتناسب وهذه الحدود الغامضة للأرض التي تنتهي فيها معلوماتك شيئاً فشيئاً، فتبدو كتل من الضباب فوق كتابتك.

ولقد اختلفت أهمية الوضوح في الكتابة من زمن إلى زمن، فبلغت ذروتها في الأوقات التي اندفع الناس فيها إلى المغالاة في تقدير فُرَص المعرفة، فقد مرت بنا فترة من الغرور كان الاعتقاد السائد فيها أنه ينبغي أن نعرف في سرعة سريعة كل شيء قابل للمعرفة، وكانت إحدى الثمار النموذجية لهذه الفترة التي امتازت بالإيجابية والنشاط، كما امتازت بالجرأة والثقة من الكفاءة مهما كانت الحقائق، وبرئت من الشك والتحفظ والخوف، كانت إحدى هذه الثمار هي اقتصادنا السياسي في القرن التاسع عشر، ففي هذا الاقتصاد كان الوضوح الخيالي الدقيق يبدو وكأنه كَشَفَ الستار عن كل شيء وأوضح كل شيء ولكنه إنما يفعل ذلك بسبب فشله في أن يرى أن هناك أشياء أَخرى في حاجة إلى التوضيح حيث تكمن الصعوبات الحقيقية فعلاً.

وقد كان علم النفس منذ خمسين عاماً يتبع هذه التحديدات الخداعة نفسها وينتهي أيضاً بهذه النهاية الزائفة، فقد كانت كتب علم النفس – حتى ما كان منها محل إعجاب القراء – تجعلك تنظر إلى الشعور كما لو كان مصباحاً من مصابيح إشارات المرور، فبينما هو يرسل الضوء الأحمر الخالص في لحظة من اللحظات، إذا هو في اللحظة التي

تليها يرسل الضوء الأخضر الخالص لا تشوبه شائبة من الإحمرار؛ ولكن علم النفس خلال الأربعين سنة الأخيرة أخذ ينظر بتعمق –كما تعرف– إلى الحياة العقلية، فوجدها ليست من البساطة كما كان يصورها سلفهم، ولهذا كانت نتيجة البحوث الحديثة تختلف تماماً عن تلك النتائج القديمة الزائفة.

فقد عرف علم النفس الحديث أن وحدة الحياة العقلية لا تعني أن فكرة واحدة تُفصل وتُقتطع ويمتلئ العقل بها وحدها عندما تأخذ دورها فيه، ولكنها تعني بذلك كل موجة الشعور أو مجال الشعور في أية لحظة، فالعقل بين لحظة ولحظة يواجه – كالعين تماماً – مجالات متعاقبة للشعور، وكل مجال من هذه المجالات يمتزج بالمجال الذي يليه ويتداخل معه بنظام زمني، كالصور المتعاقبة التي يتكون منها في النهاية فيلم سينمائي، وفي كل مجال من مجالات الشعور نجد مركزاً للاهتمام يركز فيه العقل أكبر نسبة من عنايته، أما ما يحيط بهذا المركز من أشياء أخرى داخلة أيضاً في مجال الشعور فإن اهتمام العقل بها يتناقص كلما ازداد بعدها عن مركز الاهتمام، حتى تَخْفُتَ بعيداً في دوائر تتسع وتتناقص قوتها متجهة نحو أطراف مجال الشعور، كما يحدث لموجات الماءِ عندما تلقي حجراً في البحر، وهناك دون أية حدود فاصلة واضحة ينتهي الاهتمام إلى غموض وإبهام.

وما يعنيه رجال علم النفس الحديث يمكن تصويره بما يحدث عندما تنظر إلى امتداد بعيد كما يفعل الرسام، وتركز نظرك في نقطة معيَّنة

هي مركز المنظر الذي أمامك، ولتكن هذه النقطة شجرة مثلاً تقع في مجال رؤيتك، فإنك حينئذ ترى هذه الشجرة رؤية كاملة، سوف تعرف عنها كثيراً من الأشياء، ستعرف نوعها وتعرف شبابها أو شيخوختها، بل ستعرف شكل جذعها ولون أوراقها، ستعرف الكثير جداً عن هذه الشجرة ثم سألت نفسك ماذا تعرف عن الأشجار التي تقع عن اليمين أو الشمال من هذه الشجرة ولا تبعد عنها إلا قليلاً، فسوف تجد أنك تعرف شيئاً عن تلك الأشجار ولكنه أقل بكثير مما تعرفه عن الشجرة الأولى، قد تعرف أنها أشجار، وقد تعرف عنها أكثر من ذلك، فتشعر بأن إحداها تشبه السنبلة وأن الثانية أقرب شبهاً بالقرنبيط، ولعلك تعرف أن هذه الكتلة أشد ظلاماً من تلك، ولكن هذا هو كل ما تعرفه عن هذه الأشجار، وإذا ما احتفظت بتركيز نظرك أيضاً على المركز نفسه وسألت نفسك ثانية عن الأشجار التي تقع على مسافة أبعد من الأولى عن اليمين وعن الشمال، فستجد أن ما تعرفه عنها أقل وضوحاً مما تعرفه عن الأولى، إنها مجرد أشياء تسبب إدراكاً غامضاً بكتل من الظلام تقابل السماء الصافية، إنك تشعر بهذه الكتل وتعرف أن على هذه الأرض كتلاً من الظلام تجعلها تختلف تماماً عن الأرض الفضاء البلقع، ولكنك لا تكون منتبهاً لها بدرجة تعادل نصف الدرجة التي انتبهت بها للأشجار الأولى القريبة من المركز، وذلك بالطبع أقل بكثير من الانتباه الدقيق الواعي للشجرة الواقعة في مركز الاهتمام نفسه.

وهكذا، ففي كل لحظة تمر بالشعور، وفي كل لفتة من لفتات الإدراك أو التفكير، يكون العقل مَدعوّاً إلى مركز من مراكز الاهتمام التي

يجدها أو يخلقها في مجال الشعور، ذلك المجال الذي تقل فيه الأشياء وضوحاً كلما ابتعدت عن المركز حتى تنتهي إلى الظلام أو الغموض عندما تصل إلى نهاية المجال، وهي نهاية غير محددة، نهاية لا تستطيع أن تقول أين هي بالضبط.

أما اتساع مجال الشعور فيختلف اختلافاً كبيراً بين شخص وشخص، كما يختلف اختلافاً كبيراً أيضاً بين حالة وحالة عند الشخص الواحد، فالعبقري سواء أكان شاعراً أو عالماً أو باحثاً أو رجل أعمال، يكون مجال شعوره أوسع بكثير من مجالات شعورنا، نحن العاديين، أو على الأقل من المفروض أن يكون كذلك، فهو يستطيع أن يرى العلاقات السليمة بين أشياء منفصلة متباعدة لا يجدها الكثيرون منا حاضرة مجتمعة معاً في لحظة واحدة في مجال شعورهم الضيق، لأنها متباعدة لا تجتمع معاً في لحظة واحدة إلا في مجال واسع، أما الشخص المريض أو اليائس أو المتعب فإن مجال شعوره يضيق في لحظات المرض أو اليأس أو التعب، وألم الأسنان قد يقيِّد مجال الشعور بمركز الألم حتى لا يوجد شيء في هذا المجال سوى التفاصيل الدقيقة لأعضاء الجسم المريض، وقد تكون التجربة المثيرة أو المنبه القوي الناتج عن الاستمتاع بتحفة من التحف الفنية أو عن بعض المواقف العاطفية، قد تكون هذه التجربة عاملاً على توسيع مجال شعورك في سرعة مدهشة، حتى إنك لتشعر بأشياء خفية تتدفق إلى سمعك وبصرك، كما تشعر بإدراك عجيب لأشياء لم تكن تأمل أن تصل إلى إدراكها، وتنهال عليك الأفكار الرائعة كأنما تبعث بها قوة سحرية إلى قواك أنت، ويشبه ذلك ما حدث للملك

لير إذا انبثقت أضواء المعرفة في ذهنه عندما أثارته حقيقة الفقر والعوز فقال: "أواه، لم أنتبه لهذا من قبل، ولم أعمل له أي حساب"، هذا هو القول الطبيعي الذي يصدر عن شخص اتسع مجال شعوره فجأة فشمل داخل حدوده ما لم يشتمل عليه من قبل.

وهذا هو ما يحدث بالضبط للأديب ينفعل بفنه في سعادة غامرة، وتتحرك نفسه وتثار مشاعره بهذا الفن، فيرى اتساعاً عجيباً في ملكاته العادية، ويجد الكثير من المعارف يرد إلى ذهنه ويقفز فجأة إلى ذاكرته بعد ما ظن أن هذه المعارف قد ذهبت منذ زمن بعيد وأنها ألقيت خارج الباب الخلفي للعقل وطرحت في وادي النسيان، فإذا المعارف تتنادى؛ يدعو بعضها بعضاً إلى شعور الأديب فتقبل من كل مكان، من الكتب التي قد لا يذكر مطلقاً أنه قرأها، فيستطيع بذلك أن يرى علاقات متصلة لم يكن يرى شيئاً منها في أحواله العادية.

وهناك أحوال أخرى يتسع فيها مجال الشعور؛ فأصحاب الغريزة الاجتماعية القوية كثيراً ما يستقون هذه التجارب نفسها من المحادثات المليئة بالحياة، كما أن ممارسة نشاطهم الحيوي الخاص تحرك في نفوسهم كثيراً من قوى الإدراك الخفية، وبذلك تتسع فجأة تلك الرقعة التي يمكنهم أن يستقوا منها لمحاتهم اللذيذة غير العادية، والتي هي في الواقع مادة اللباقة والذكاء الأساسية، كما يتسع أيضاً مجال الشعور التهكمي الساخر.

وإذا ما عدت إلى موضوع السلوك لتنظر إليه على هذه الأضواء، فسوف تجد اتساعاً سريعاً في مجال عادي من مجالات الشعور المؤدي إلى السلوك، السلوك البطولي أو السلوك الإجرامي، ذلك الذي لا يستطيع أصحابه، بعد أن تهدأ نفوسهم ويعود مجال شعورهم إلى وضعه الطبيعي الضيق، أن ينسبوه إلا إلى دوافع غير محددة، فمن هذه المنطقة الواقعة خارج الشعور العادي يسلط دافع من هذه الدوافع إلينا ضرباته، كما تأتي الزوابع العاصفة بشدة وعنف من الجنوب الأطلسي وتضرب الجنوب الغربي لبريطانيا.

والمعروف أن الخمر وغيرها من المسكرات تؤثر هذا التأثير نفسه أو تأثيراً يشبهه ويقاربه، فمن المؤكد أن سيطرتها المؤلمة على الإنسان ترجع أساساً إلى قدرتها على الإيهام بتحريره الوقتي من المجالات الضيقة الباردة الخانقة للشعور.

وليس الذي يحدث في هذه الحالات جميعاً هو أن شيئاً غير معروف بالمرة أو أن شيئاً خارجاً عن نطاق الشعور تماماً قد دخل مجال الشعور، وإنما الذي يحدث يمكن تشبيهه بقطعة جانبية من أرضك التي تمتلكها، كانت بواراً مهملة قاحلة ثم أعيدت إلى الاستعمال والاستغلال، وفي بؤرة شعور كل منا يوجد ما يشبه الجزء الخصيب اليانع المزدهر من الحديقة، حديقة أفكارنا العادية ومشاعرنا وملاحظاتنا وذكرياتنا، وكل هذه الأفكار والمشاعر والملاحظات والذكريات مسجلة في نظام بديع أو غير بديع، ويمكن استدعاؤها في الحال.

أما خارج هذه الأسطوانة المركزية من التربة الخصيبة، فتمتد منطقة غير محددة ولا واضحة المعالم، منطقة من الذكريات النائمة والدوافع الكامنة والقوى البدائية والمهارة غير المصقولة والمعلومات المنسية أو غير المحققة، فكل عقل من عقولنا يعيش حياة أشبه بحياة مواطن بريطاني قبل التاريخ، يعيش في قطعة صغيرة نظيفة وسط غابة كثيفة مظلمة، غير أن هذه الغابة جزء من العقل نفسه، فالعقل يعيش محاطاً بكل هذه القطع المظلمة من محتوياته وقدراته التي تظل في الأوقات العادية موجودة وجوداً مجرداً لا نشاط فيه ولا حياة ولا حركة.

– ٥ –

واسترجاع مناطق من هذه الغابة المظلمة هو العمل الذي يقوم به الأدب الخيالي، فهو يقودنا إلى المداخل التي ننفذ منها إلى الشفق المحيط بنا، فإنك عندما تشهد مأساة رائعة، وعندما تبلغ هذه المأساة قمتها في الإثارة والفنية، تشعر كأن قناعاً قد رفع عنك وحجاباً قد أزيل عن نفسك، وحينئذ تكون في أصفى حالاتك، وتشعر أنك في هذه اللحظة أكثر فهماً لنفسك.

ويمكن للملهاة أيضاً، حتى المسرحيات الرخيصة منها، أن تولِّد فينا شعوراً بالتحرر وكشف الحجب وتفتُّح البصيرة يشبه ذلك الشعور الذي ولّدته المأساة، فيمكنك أن تشعر – كما يقول مستر ماسفيلد – بأن

المنظر الصاخب في مسرحية [الليلة الثانية عشر [1]] يجعل القلب يهتف بفكرة نابضة فيه، وهي أن الحياة أجمل وأعجب من أن تنتهي، إنك تشعر كأنك تقوم بغزوة ناجحة منتصرة، تنفذ بها آمناً إلى أعماق هذا الظلام الخارجي المحيط بنا، وتتخطى بها المناطق التي تجرى فيها الأفكار العادية، وفي هذه اللحظة تفيض الأضواء المنبعثة من مركز الشعور، وتطغى على حدود مجاله الغامضة المبهمة، ناشرةً أنوارها على كل ما كان يحيط بهذا المجال من ظلمة حالكة، من أجل هذا تجد كثيراً من الأشياء الجديدة تسرع إلى معرفتك لتسبح فيها كما تلمع نجوم السماء أمام عينيك في تزايد مستمر عند صعودك من قاع حفرة عميقة إلى سطح الأرض في ليلة صافية لامعة النجوم، ولا يقف الأمر حينئذ على تزايد الأشياء التي تراها خارج نفسك، بل ترى كثيراً جدّاً من القدرات والملكات تنبع من داخل نفسك، تجد قدرة غريبة على الفهم والتعبير والانسجام والتعاطف.

وحينما حلَّق خيال "وردسورث" في آفاق بعيدة، وبذل مجهوداً ضخماً ليعبر عن نفسه كما في "لمحات الخلود" (Intimation of Immortality) فإنه يبدو واضحاً أنه قد مر بتجربة غير عادية، بلغت من القوة والجدة وتوسيع مجال الشعور العادي حداً جعل كثيراً من الأشكال الخفية تظهر عند حدود المجال الغامضة المبهمة، وقد ظهرت هذه الأشكال على بعد كبير من مركز الاهتمام حداً يجعلها تمثل عند الكثيرين

---

(1) من مسرحيات شكسبير.

منا منطقةً لمجرد الغموض التام، منطقة لا تمدنا بشيء غير الدوافع الغامضة والرغبات المكبوتة والآلام النفسية المؤسفة، أما "ورد سورث" فقد فكر وقدر، ثم احتال جاهداً على التعبير عن إلهامه الخيالي بطريقة تثير في نفس القارئ أحلاماً خفية ولكنها واضحة متماسكة إلى أقصى درجة ممكنة، ومع هذا كله فإنه ورد شورث في تعبيره عن تلك الإلهامات لم يحصل، ولم يحاول مطلقاً أن يحصل على الوضوح التام، وضوح الإعلانات، وإنما قال:

تلك التساؤلات العنيدة من الأحاسيس الداخلية، والعوالم الخارجية التي تسَّاقط من أنفسنا غى تلاش] فراغ مريب لهذا المخلوق الذي يتحرك دائماً في عوالم غير محققة غرائز راقية ترتجف أمامها طبيعتنا الفانية كما يرتجف المذنب الخائف، الذاهل؛ إن هذا لجميل؛ إنه لرائع، ولكنه ليس واضحاً وضوح تعليمات الانتخاب، وفي الحق أنه بعيد عن الوضوح بعد التماثيل الأربعة التي نحتها ميخائيل أنجلو، والمقامة الآن في كنيسة "سان لورنرو" بفلورنسا، ويقول "باتر" (Pater) عن هذه التماثيل؛ إنها تؤثر وتعبر باللمسات الخفيفة والأحاسيس الموسيقية أكثر من تعبيرك بالإدراك الواضح الدقيق المحدد، فإن كل هذه الأحاسيس الموسيقية والتخيلات الغامضة والهواجس النفسية التي تتحرك وتختلط، ثم تتحدد، ثم تختفي مرة أخرى كلما حاولت الأفكار أن تثبت نفسها بإخلاص، طبقاً للظروف والملابسات المحيطة بتلك الروح المتحررة الطليقة من قيود الجسد المادية، ويقول "باتر" أيضاً: "إن تعبيرات فن ميخائيل أنجلو؛ هذا الذي لا ينسى، هي سؤال أخرس يمتد من السقوط

الذي يعقب الموت إلى التميع الذي يسبق الحياة، يشمل كل هذه التغيرات، والاستعصاء على التغيرات، ثم يشمل التحسينات والتقديسات، وفيضاً من عواطف الشفقة، وأخيراً نجد فيها هناك في الطرف البعيد، في الطرف الغامض النحيل من التمثال، نجد شيئاً جديداً، نجد ضوءاً خافتاً، مجرد شيء غير ملموس، تأثيراً خارجياً عن هذه الوجوه الجامدة التي ليس لها شكل، نجد حلماً يتردد لحظة ثم يتقهقر أمام أضواء الفجر، نجد شيئاً ناقصاً، تائهاً، عاجزاً، نجد شيئاً ذا قلب مخنوق خافت وذاكرة باهتة وقوة منهكة وملمس متخاذل، نجد أنفاساً مترددة، ولهباً متراقصاً ضئيلاً، وريشة في مهب الرياح".

تلك مجموعة ضخمة من التعبيرات الحية تتمثل في أربعة تماثيل من المرمر أو في عشرين سطراً من الكتابة، إننا قليلاً ما نتوقع لهذه الأشياء اللطيفة الخفية أن يعبَّر عنها في وضوح صريح يشبه وضوح الكتب العلمية الشعبية الرخيصة، ومع ذلك فلعله من المعروف أن هناك – حتى في مثل هذه الحالات – طلباً مُلحّاً لتأكيدات الوضوح الضحلة، لنوع من الإصرار على الوضوح السطحي التافه، وضوح يشير إلى عدم الثقة وعدم المحبة لأي شيء يستدعي بعض الجهود المفيدة للفهم، أو يدعونا إلى تحرير أنفسنا من حالات الخمول والكسل العقلي.

– ٦ –

إننا في عالم حر، وكل منا يستطيع أن يختار ما يريح تفكيره إذا ما أراد ذلك، ولكنك إذا ما أردت أن تضحى بكل شيء في سبيل الوضوح،

إذا ما أردت أن تحصل عليه بأي ثمن، فإنك بهذا تغلق أبواب نفسك في وجه كثير من الطيبات، لأن هذه الأشياء الطيبة لا تستطيع أن تكون واضحة غاية الوضوح كما تريد لها، إلا إذا وُضعت بطريقة زائفة رخيصة.

وإذا كان كل شيء في كل زاوية داخلية مظللة من رسومات "رمبراندت" (Rembrandt) رسم بطريقة تجعلك تستطيع أن تعرف ماهيته، فماذا يبقى في الصورة، ماذا يبقى من جمالها وحقيقتها؟!

وأين يكون الجمال في الأغنية الأخيرة في رواية "الليلة الثانية عشرة" إذا ما اتضح فيها كل شيء وأضحت معقولة تماماً؟ إنها في بهجة وسرور تتحدى أي تعقل ناقد نحيلٍ قد يصادفها في ذهن القارئ، إنها تزدهي أمامه بوضوح قدسي جديد خاص بها، وضوح يفوق الفهم، إنها بما أوتيت من امتياز فذّ يثير في أناقة ما يريد الكاتب أن يثيره من حالات نفسية مهما كانت وسائل الإثارة تبدو غير واضحة أو غير مترابطة، وهذا الغموض أو عدم الارتباط من النادر أن يصبح عراقيل أو معقوات، فكلنا نشعر عند تذوقنا للأغنية أنها تتضمن نوعاً من المنطق الخفي، المنطق الذي نجده في أعماق البحار لأنه لا يطفو على السطح، إننا واثقون من ترابط جوهرها وصحة أساسها بالرغم من أننا لا نستطيع أن نرى هذا الترابط وتلك الصحة، وبالرغم من أننا لا نستطيع أن نقول بالضبط لماذا نحن واثقون من وجود هذا الترابط الجوهري وتلك الصحة الأساسية.

وفي الحق أن شعورنا هذا يمكن تعليله، فقد نفترض أن شكسبير كان يكتب هذه الأغنية في وقتٍ اتسع فيه مجال شعوره إلى درجة جعلته

يستطيع أن يرى في هذا المجال الواسع كثيراً من العلاقات بين أشياء متباعدة أو تبدو متباعدة، ولكنها على كل حال لا تبدو مترابطة أو لا يمكن رؤية هذا الترابط في حيز مجال الشعور العادي. من أجل ذلك تكون أية عبارات يقولها في هذه الحالة الشعورية النادرة، تبدو لنا مفككة غير مترابطة، ومع هذا فإن الربط بينها قد يكون ليس بعيداً علينا ولو أنه ليس طوع أمرنا، وفهْمُ هذه العلاقات والروابط قد يكون طافياً طول الوقت على مكان ما عند الحدود الغامضة لمجال شعورنا، ولكن عندما ننفعل بجمال الأغنية فإن هذا الإدراك الغامض يخترق الحجب حتى يصل إلى الوضوح، وهذا المنطق الخفي الذي كان غائراً في الأعماق يطفو إلى السطح فجأة.

ومن نقطة شعورنا بهذا النوع من الثقة في كبار الكتاب الخياليين، ليست المسافة طويلة حتى نصل إلى شعورنا بأن كل كاتب خيالي ينبغي أن يعمل على كسب هذه الثقة، وألا يتراجع عن محاولاته الدائبة.

هذا، وبين ما نعرفه معرفة واعية واضحة وما نعرفه دون وعي حقيقي متيقظ وإحساس قوي واع، تمتد مياه العقل الباطن أو مياه المعرفة الناقصة التي لا نستطيع أن نتصرف فيها كيف نشاء، وفي هذه المياه نجد الكاتب الكبير يعمل ملاحاً مؤهلاً يحمل تصريحاً رسمياً بالتجول فيها كيف شاء، وعلينا أن نترك له مطلق الحرية، كأي ربان مؤهل، ليأتي بأشياء لا نستطيع دائماً أن نجاريه فيها، وإن كنا نعتمد عليه في قيادتنا خلال هذه المياه.

وفي الحق أنه يجوز لنا أن نشك في مقدرته وسيطرته على زمام مهنته وأسرارها إذا كانت أعماله لا تتفوق على أعمالنا في قليل أو كثير، أما إذا كان الكاتب يتعدى حدود نفسه حقاً، إذا كان في أثناء الكتابة يغزو مجاهل بعيدة فيما وراء مجال شعورنا العادي، بل وفيما وراء مجال شعوره هو أيضاً، مجال شعوره الذي يحده في أوقاته العادية، إذا كان الأمر كذلك، فإن من حق الكاتب علينا ليس أن نعذره فقط فيما يكلِّفنا تقريره عن هذه الغزوة من بعض الجهود في فهمه، بل أن نقدره وننصفه، فإن قصته لو كانت واضحة تماماً لأمكنك أن تشك في أنه قد غزا هذه المجاهل وتوغل في تلك الآفاق البعيدة.

– ٧ –

وقد أولى الكتاب المحدثون هذا العنصر الغامض عناية كبيرة، فنحن نجد في كتابات "ميراديث" كثيراً من الغموض، ولكنه ليس غموضاً ناتجاً عن نقص في الأضواء، وإنما هو غموض ناتج عن الإفراط في الأضواء، فإنك تجد حدود الصور التي يرسمها مشوشة من كثرة الأشعة المسلطة عليها كأشعة الشمس في حمارة القيظ، وكما يقول الأستاذ "إلتون" (Professor Elton): (إن "ميريديث" يزيغ عينيك بما يسلط على كتابته من ندى متلألئ، ومن وابل التوضيحات، ومن أضواء الحيرة التي يلقيها حول شخصيات رواياته وأحداثها، وفيما كتب عن رحلته فيما وراء القطب أخذ يلقى بفيض من الصور يسّاقط بعضها فوق بهض، حتى تشعر كما شعر "بنيدك" (Benedick) عندما دهمه بترايس

(Beatrice) بفيض من النكت، فقال: إنه يُلقي بالنكتة في إثر النكتة بطريقة لا أستطيع معها أن أنتقل من هذه لتلك، حتى أني توقفت كما لو كنت موثق اليدين أمام جيش كامل يصوب نحوي ضرباته).

هذا الفيض الغامر يشبه إلى حد كبير كلام شخصيات معيّنة في روايات شكسبير، شخصيات لا تستطيع إزاءها إلا أن تشعر بأن شكسبير كان يحبها حباً خاصاً، فشخصيات مثل "ميركوتيو" (Mercutio) و "فالستاف" (Falstaff) و "بيرون" (Biron) هي شخصيات تفيض بالبهجة والسرور إلى درجة أن امتلاءها بالبهجة يجعلها لا تستطيع دائماً أن تنتظر حتى تتم تعبيرها عن جانب من جوانب نفسها قبل أن تنطلق إلى الجانب الآخر.

ويبدو أنه من الممكن أن يكون غموض ميرديث كما هو الحال في شخصيات شكسبير وتصورها البعيد، من الممكن أن يكون هذا الغموض أوضح تعبير عملي عن حالة من الإدراك بعيدة عن مدى إدراكنا قليلاً في هذه اللحظات، حالة من ارتفاع الروح المعنوية للذكاء وسرعة الربط يمكنها أن تكون ذات مقدرة بارعة على التعبير عن نفسها، ويمكنك أن تلحظ ذلك في هذه الأيام في المواقف التي تضم جماعة صغيرة من الأصدقاء الذين يمتازون بسرعة البديهية وصفاء القريحة، يمكنك أن تراهم في اللحظات التي يتعرضون فيها لمحرِّك مشترك، فتجدهم يتبادلون الأفكار في كلام يشبه الرمز، راقي الصياغة، كثيف المعاني، كما يفعل ميرديث، دون أن يبدو فيها غموض أو التواء، ومن السهل في مثل

هذه الحالات أن يشعر المرء أن ليس الأمر كله تظاهراً ولباقة، بل إن هؤلاء المعقدين إنما يرجع تعقيدهم وصعوبة فهم كلامهم إلى أنهم يعرفون شيئاً أو شيئين أكثر مما نعرف.

وكاتب آخر حديث كان كبار زعماء الوضوح يتهمونه بالإلحاد، هو "مستر ييتس" (Mr. Yeates)، والغموض عنده ليس أضواء كثيرة تذهب بالأبصار كما هو عند ميرديث، ولكنه ظلام حقيقي يصر الكاتب عليه، ويحب مستر ييتس هذه الطريقة، ويجادل عنها جدالاً يقوم على نظرية للتأليف تكاد تكون روحية، نظرية تجعلني أعجب أشد العجب، غير أن كثيراً من الناس لهم مبادئهم غير الصالحة في حين أن سلوكهم وأعمالهم تكون بالغة الجودة واللطف، ومع ذلك فإننا قد ننتفع قليلاً بنظرية مستر ييتس التي تقول إن الشعر ينبغي أن يُكتب في حالات بين اليقظة والمنام مثلما فعل "ادموند" (Edmund) – في الملك لير – وهو يصف الورثة الشرعيين، وبالرغم من ذلك فما زلنا نعجب بالدهاء الطائش والاهتمام الذي كان "ييتس" يصوغ به كلا من شعره ونثره، فقد كان يغلِّف وضوحه بحاشية من الغموض، كما عرفنا في وضوح الشجرة الموجودة في مركز النظر والمحاطة بسياج من الأشياء غير الواضحة.

– ٨ –

إن أمثال هؤلاء الكتاب قد يتمادون في غموضهم العنيد، وإذا ما فعلوا ذلك فإنهم حينئذ يختلفون قليلاً عن أكبر الفنانين الخياليين، فنجد المعاني الغامضة عند بعض هؤلاء الكتاب مغلفة في ستار ماكر من

الوضوح بحيث تحسبها للوهلة الأولى شيئاً واضحاً وضوحاً مطلقاً، ومن هذا اللون من ألوان الكتابة أغاني "بيرنز"، فهذه الأغاني كلها تبدو وكأنها تقصد إلى المعنى المباشر؛ حتى ليستطيع الطفل أن يفهم المعنى الأول لكل الكلمات، ولكن هذه البساطة الظاهرة كلها معبئة في حذق بطريق فنية في اختيارها وتنظيمها بحيث تثير أحاسيس أخرى وتشير إلى تلميحات بعيدة؛ فهي تدعو الأفكار من بعيد، أو تدعوك إلى تجميع قواك وإعداد ذهنك والاستعانة بما لديك من أفكار، وهي تفعل كل هذا بطريقة لا تتيحها لك الكلمات بمعانيها السطحية المبدئية؛ ففي هذه الأبيات التي كثيراً ما تُقتبس:

البريـــق ســـقط مـــن الهـــواء
فقـد ماتـت الملكـة الشـابة الشـقراء
وأغلـــق التـــراب عـــين هيلـــين

في هذه الأبيات نجد كل ما قيل، من الناحية السطحية، حقيقة قديمة معروفة، وقد تحاول أن تعتذر عن الكاتب فتقول إن "ناش" Nashe قال الحقيقة المعروفة في جرأة وشجاعة، ولكنك لن تفعل، لأنك تشعر أن ما يبدو فيها من وضوح سطحي ضَحْل ليس إلا خدعة، فخلْف هذه المعاني الواضحة تكمن طاقة أخرى للكلمات تستطيع أن تبعث في نفسك لوناً خاصاً من الأحاسيس التي لا يمكن تجاهلها بالرغم من أنه لا يمكن تحديدها، وفي الكثير مما جاء في رواية (Love's Labour Lost) نلتقي بكثير من السطور الغنية بهذا الامتياز، من مثل

ما قاله "أرمادو" (Armado) عن "هيكتور" (Hector): "إن الرجل المحارب اللطيف قد مات وتعفن، فيا أيتها الديدان الرحيمة، لا تأكلي عظام هذا الدفين، فقد كان رجلاً حيناً كان لا يزال يتنفس".

وبالنظر إلى لب هذه الكتابات التي تبذل كل ما في وسعها لتكون مليئة بالمعنى والجمال والذكاء، ولتستغل آخر ذرة من معناها استغلالاً طيباً، نجد أنها تزداد تألقاً وإشراقاً لأنها تصدر عن فن ماكر يعرف كيف يعبِّؤها بالجمل القوية المثيرة التي قد تبدو في ظاهرها وعند النظر السطحي كأنَّها بديهيات معروفة ليس ما يدعو لذكرها.

وهنا نجد أننا قد اقتربنا من مشكلة معقدة من مشكلات النقد، فكل موضوع الرمزية الشائكة يصبح قريباً جداً منا بما فيه من قوة ماكرة تَصُبُّ صوت العقل في الآذان، وتكون مهمتي هنا هي أن أوضح مسألة ما إذا كانت هذه الخاصة من خصائص الشعر، خاصية المحافظة على اتصاله بالجزء غير الواعي من حياتنا العقلية، هل هي في منبعها مساهمة في الأدب قام بها جنس قديم بعينه. أم هي بقية من بقايا الشهر البدائي وأساطير الأجناس المتعددة، وأن أوضح أيضاً ما إذا كان الخيال عندما يبذل جهوده ليكشف عما في ثنايا الحقائب العقلية، يحاول أن يتغلب على التخابث والتعويق وغيرهما مما يوجد في عالم وهمي من الحس والعقل فينزل ضيفاً معادياً للأشياء والأفكار العقلية، أو أن هذه الأشياء والأفكار نفسها تعتبر أجزاءً من الحقيقة، وأنها ليست أكثر الأغنام سواداً وظلمة في القطيع كله.

وكل الذي أريد أن أضع عليه يدك هنا هو الفرق الكبير بين الامتلاء التقليدي بالمعاني في كل فن رائع، هذا الامتلاء الذي تجده حتى في الشعر الجاف الجامد الذي يصوغه "بوب" (PopE)، وبين نوع من الكتابة يتخذ له مبدأ يكاد يكون عاماً، وهو ألا يترك شيئاً دون بيان وتوضيح، فلا يوجد في هذا اللون من الكتابة معنى آخر أكثر مما تلقاه الأذن، وأنت تقرأ هذا الفيض من الوضوح فتبذل كل جهد لتعتقد أن الكاتب لا بد أن يكون لديه شيء أكثر مما يقوله مباشرة، وتأْمُلُ أن يكون الكاتب مثل أبي الهول الذي يبدو دائماً وكأنه يسأل زوَّاره سؤالاً سهلاً بسيطاً بينما هو في الحقيقة يضع أمامهم من المسائل ما هو أصعب بكثير، ولكن آمالك في الكاتب تخيب، فتجد هذا الفيض التافه من الوضوح لا يخفى تحته شيئاً من المعاني المليئة المغلفة، وكل ما في الأمر أنه يشبه الرسم الجامد على الصفيح، أو يشبه الأشجار التي ليس لها روح الغابة، والصنم الأبله الذي ليس لديه من الأسرار ما يخفيه أو يذيعه.

- ٩ -

والآن، كم يضطر المرء إلى ترك الكثير من الأشياء! إني لم أقل شيئاً، حتى الآن، ولم يَعُدْ مجال لقول شيء عن الفرق الجوهري بين تعبير الغموض وغموض التعبير، ومما لا شك فيه أنه ليس من الخير أن نعبر عن الأشياء البسيطة نسبياً بطريقة غامضة إلى درجة كبيرة، بل إنّه ينبغي أن ننفق نصف ما يبذل في التربية والتعليم من أجل القضاء على

هذا الداء الذي أخذ يظهر في صورة متضخمة، فأنت تجد هذا المرض متفشياً في المقالات التي يكتبها تلاميذ المدارس، حيث يضطرهم عجزهم عن التعبير إلى هذه الطريق، كما تجده في إنتاج بعض الشعراء الصغار الذين يريدون أن يظهروا تعمقهم ونشاطهم وأن يستعيروا أسلوب القدماء، ولكنهم لا يعرفون جيداً كيف يصلون إلى ذلك.

وهنا يأتي دور النقد ليميز هذا الغموض الناتج عن عقلية مضطربة، أو عن تعصب ذميم، أو عن التأثر بعاطفة ما، أو عن سوء استعمال الكلمات، هذا العيب الذي ينتج عنه عنصر آخر من عناصر التعقيد قد يبقى بعد الاستخدام الكادح لكل قوى التعبير الضخمة، وربما يخطر لأحد أن يقول إن هذا بصفة عامة هو الفرق بين جملة خبرية مضطربة عن شيء معروف تماماً وبين إشارة يكتنفها شيء من الغموض الضروري غير المتعمَّد، إشارة إلى بعض الأشياء التي لم تكتشف، والتي يمكن أن تقودنا إلى معرفة جديدة وراء معرفتنا، وقد رأينا منذ توصل "اينشتين" إلى اكتشافاته العظيمة كيف تكون أهم الحقائق الطبيعية المدهشة بعيدة عن الوضوح، فهي تشترك مع موضوعها في عمقها الغامض، ولكن بعض الموضوعات التي نشرتها الصحف عن هذه الحقائق كانت غاية في الوضوح لأنها كانت غاية في الرداءة، كانت تتجنب كل ما يحتاج إلى بعض المهارة في نقله إلى القارئ فلا تمسه من قريب أو بعيد، ويشبه ذلك أيضاً، الفرق بين الإفراط في الوضوح في الفن الخيالي وبين مخاصمته ونبذه تماماً.

وشيء آخر ينبغي أن نعمل على الوصول إلى حل له أكثر مما وصلنا حتى الآن، وذلك هو الصعوبة التي نلاقيها في تعليم الصغار والشباب وتعريفهم الحدود الصحيحة للوضوح، فنحن نعاني كثيراً عند الاستعمال الدارج للكلمات سواء في حديثنا اليومي أو كتابتنا العادية، نعاني بسبب رغبتنا في توضيح الكلمة أكثر مما نعاني من كثرة وضوحها، قد يبدو أننا نريد أن نقلب نظام التعليم إذا ما حذرنا الفتيان والفتيات من الوضوح الشديد، وعلى كل حال فذلك شيء لم نَفْعَلْهُ، ونحن الآن قد أمضينا ما يقرب من خمسين عاماً على نظام التعليم العام الذي يمدنا بأنصاف المتعلمين، ولهذا فمن الطبيعي أن يكون لدينا عدد ضخم من الذين لم يصل تعليمهم إلى الدرجة التي تجعل أي اتجاه نقدي في موضوع الوضوح له فائدته العلمية، أو يمكن لصاحبه أن يسْلم من هؤلاء العوام.

من أجل هذا نجد ضغطاً اقتصادياً شديداً لا يمكن تجاهله يتجه نحو الكتاب الشعبيين الذين يسرفون في الوضوح أو على الأقل يتظاهرون بأنه كذلك، والنتيجة العامة لهذا كله هي نوع من الكتابة يكاد يشبه ساعةً ذات منظر جميل ووجه لامع ولكنها بدون عقرب يشير إلى الزمن، أو يشبه شجرة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار، ولا يوجد فيها أكثر مما يظهر عند الوهلة الأولى.

بينما الكتابة الفنية الحقة، لها أوراقها اليانعة في الضياء وجذورها الضاربة في الظلام؛ فهي لا تنكر طبيعتها الخاصة، ولا تنكر اتصال المعروف بالمجهول.

تحلية وتخلية

– ١ –

إذا أردت أن تصوغ تمثالاً وكنت من أهل هذا الفن، فإن أمامك طريقتين للعمل: إحداهما أن تكوِّنه من الداخل إلى الخارج، والأخرى أن تنحته من الخارج إلى الداخل، فقد تُحضر أنموذجاً خشبياً ثم تلصق به الصلصال أو الشمع شيئاً فشيئاً وتستمر في إضافة هذه المادة وتنميقها حتى تسويها تمثالاً، وهذه هي الطريقة الأولى، وقد تأتي بكتلة من الحجر وتأخذ في نحتها وتسويتها من الخارج إلى الداخل حتى لا يبقى منها في النهاية إلا التمثال، وهذه هي الطريقة الثانية.

فبعض المثالين يشعر بارتياح عندما يبني تمثاله حول أنموذجه، وبعضهم الآخر ينشي وهو يحفر وينحت في الحجر؛ فالأول يشعر بسعادة أكثر عند إحساسه بأنه يحرر الجمال الكامن في الحجر ويفك أغلاله؛ الأول يشعر كأنه يجمع الذرات ليكوِّن منها جوهرة، والثاني يشعر كأنه يزيل القشورة عن الجوهرة ويخلصها من المادة الخشنة القذرة التي كانت تخفيها؛ فالعملية الأساسية في الخلق عند الأول هي الإضافة، وعند الثاني هي الإزالة.

ولنأخذ الحذر، فإن الفارق بين العمليتين ليس خطيراً ولا عميقاً، ومع ذلك فقد يكون مفيداً إذا استُخدم بحذر، فهو على كل حال

يساعدنا كثيراً على تصوير الاختلاف بين الطرائق المختلفة التي يسلكها الكتاب في صياغة عمل فني جديد، فبعضهم مثل سوينبرن (Swinburne) وفيكتور هوجو (Victor Hugo) تستطيع أن تلاحظ أنهم كانوا يتصيدون أية كلمة ذات معنى جميل لإضافتها، وبعضهم الآخر مثل بيكون (Bacon) وتاسيتوس (Tacitus) يبدو أنهم يبحثون دائماً عن كلمات يحذفونها. "كلمة فخمة دعنا ندخلها في كتابتنا" هذا هو الدافع الواضح للكاتب الإدماجي إذا أمكن أن نطلق عليه هذا الاسم، "والآن، ألا أستطيع الاستغناء عن هذه الكلمة؟" هذا هو السؤال الذي يلازم الكاتب الطردي حينما يزن ما يكتب، ويتفرس في الخلايا التي يكوِّن منها كتابته، ويفكر كيف يذيب أوقيةً أخرى من الشحم الذي يثقل بدنها.

– ٢ –

إن دراسة هذا الاختلاف في عملية الكتابة يمكن أن تكون أسهل على الدارسين إذا ما حرصوا على رؤية فن الكاتب في صورته الأولى "المسودة"، كما يحرصون على رؤيته بعد إتمامه وتنقيحه والانتهاء منه، إن العالم كله يقدر سكتشات "بابيت" (Babbitt) عن (الملك ألفريدفي كوخ الدنمارك)، كلهم يقدرونها ويرعونها ويحرصون عليها ويتشوقون لرؤيتها، ولكن متى نرى معرضاً عاماً تعرض فيه المحاولات الأولى لتحف "بابيت" (Babbitt) أو التمتمات الصبيانية الأولى في (إذا جاء الشتاء)،

أو كل الصفحات الناقصة الهزيلة التي كتبها كبار الكتاب الأولمبيين قبل أن تبدو في صورتها الرائعة التي نعرفها، متى نرى هذا؟ متى؟!

ولكن من الحق أن نقول إن هناك بعض الاستثناءات المشرقة الدافئة لهذه القاعدة الباردة من قواعد الإهمال، فقد يحدث أن تنفض سلة المهملات ما بها من موتى، وعندئذ ربما تظهر من بينها تحفة فنية يعرفها العالم كله، ربما تظهر هذه التحفة وهي تكافح لكي تصل إلى الكمال بطريقة أو أخرى من الطريقتين اللتين أشرنا إليهما، وفي كثير من الصور المسلسلة للشخصيات الشهيرة في كل طور من أطوار حياتهم، تلك الصور التي تنشرها المجلات العامة، يمكننا أن نرى كيف نما هؤلاء العظماء وكبروا منذ طفولتهم الأولى، بينما الآخرون لا يزالون شجيرات صغيرة ناعمة، إذ يبدو أنهم قد قرروا أن يتضاءلوا حتى يصبحوا بذورا ممتلئة، وهذا هو الحال مع بعض الكتب العظيمة أو الروايات الرائعة في عملية النمو والتكوين؛ فبعضها يتطور ويتضخم من صوت الطفولة الناعم إلى فتوة البلوغ القوي، والآخر يتناقص في حجمه كلما تحررت عناصره الكامنة فيه من قوة ولهيب وموسيقى؛ كلما تحررت هذه العناصر تدريجياً من كتل الثرثرة الميتة المعوِّقة التي كانت تخفي المعاني وتشوه الجمال.!

وإذا طبقنا هذا الكلام على فن الأدب فإننا نستطيع أن نضم إلى المجموعة الأولى، التي تنمو وتتضخم، روايات "إبسن" (Ibsen) الرئيسية، ونستطيع أن نرى في الكتاب الذي وضعه "وليام أرشر" (William Archar) وصمَّنه مذكرات "إبسن" ومحاولاته الأولى،

نستطيع أن نلحظ عملية التطور اللطيفة من الطفولة إلى الشباب، فقد تدهش ويأخذك العجب عندما ترى أن ابتداءات "إبسن" لم تكن ضخمة ولا جيدة، وترى أن فكرة بسيطة أو موضوعاً بدائياً يتقدم أوَّلاً ثم يبدأ العمل ببرود، ودون أية متعة أو حيوية يستمر الفنان في خلق هيكل شاحب من الطين، وعندئذ يقع بلا شك حادث قُدْسي، ويبدأ التدخل السحري للمجهود الفني والرؤية الخيالية!! ومنذ اللحظة التي تنبثق فيها هذه المعجزة العبقرية في صدر "إبسن" تبدأ كذلك الذرات الصغيرة الأصيلة في التفجر بعد أن كانت حبيسة باستمرار، وتبدأ الروائع في الظهور من حيث نعلم ولا نعلم، كما تظهر النجوم في السماء، وقد يكون "إبسن" قد دبر استدعاء هذا الجمال والرشاقة والقوة من أعماق بعيدة عن طريق الرُّقَى والسحر.

ولتنْظر في روياته "بيتُ اللعبة" (A Doll's House) وتحاول إحصاء اللمسات التي تتذكر أنها أضفت على الرواية جمالها ومذاقها الحاد المثير، فهناك مسألة المكرونة، وتخلُّص نورا (Nora) [١]، وشجرة عيد الميلاد، ولمحات هلمر (Helmer) [٢] كرجل محب للجمال، ومرض رانك (Rank) [٣]، ونداء نورا الضائع له، واندفاع هلمر لحبها، ومسألة الجوارب الحريرية، وقول نورا "إن ملايين النساء قد فعلن ذلك"؛ إذا ما فحصتَ هذه اللمسات فمن النادر أن تجد شيئاً منها

(١) بطلة الرواية.

(٢) Torvald Helmer زوج نورا.

(٣) دكتور رانك صديق الأسرة.

في النسخة الأولى "مُسْودَّة الرواية" ولا حتى بذوراً لهذه اللمحات واللمسات، فقد أُضيفت كل هذه الروائع إلى المسْوَدة.

لقد بدأ العمل وكأنه تصميم لبناء منزل؛ يرسم أولاً إطاراً عارياً، مجرد مادة أساسية وضعت لتلبس الزينات، وحينئذ تُثّبَتْ بها اللآلئُ الثمينة والجواهر والذهب وكل ما يناسبها من زينة، وكأنما كانت هذه الجواهر تنتظر حتى تنمو الجدران المجردة نمواً تعبيرياً كاملاً، وحتى يخرج الطاووس من البيضة الصغيرة، وبمثل هذا الشعور نلاحظ "إبسن" وهو ينّمي روايته من وضعها الأول، حتى أصبحت هذا العمل الضخم والتحفة الرائعة "بيت اللعبة" التي نعرفها الآن.

– ٣ –

وعلى رأس المدرسة الأخرى نجد شكسبير، شكسبير الذي يبدو أنه كان يتجنب عناء الجلوس إلى مكتب وليس لديه شيء إلا القلم في يده، والمحبرة أمامه، والورق بين يديه، والنزعات الغامضة من روحه الخلاقة تدفعه إلى العمل؛ كان يتجنب هذه الطريقة ويُعرض عنها حينما كان يستطيع أن يتجنبها ويعرض عنها في سهولة، وحينما كان لا يستطيع ذلك في سهولة – كما قد تقول التقاليد الأدبية الصارمة – فإنه كان يجعل مهمته عملية تنقيحٍ وتخلية، عملية تقشيرٍ وتلميع لبعض أعماله السابقة، عملية تخليص للمعنى والجمال مما يحيط بهما ويرهقهما من مخلَّفات خشنة متراكمة قد بقيت من عملية النحت السابقة، ونستطيع أن نتخيل شكسبير وهو يشعر أن بريق فنه سوف يخبو، وأن إنتاجه

سوف يدفن، إذا ما اتبع الطريقة الأولى فبدأ بعمل المادة الخام والكتابة غير الناضجة ليضيف إليها وينميها بعد ذلك، فإن أسرع من هذا كله أن يأخذ مسرحية أو قصة لأحد الكتاب ثم ينقحها ويحورها حتى تصبح عملاً فنياً رائعاً، أو يلجأ إلى صخرة خشنة لمؤرخ قديم مثل "هولينشيد" (Holinshed) لينحت منها ما يشاء، وكثيراً ما يبدو أنه يرجع إلى نفسه، لأنه لا يأخذ من هذه الصخور أكثر مما يحتاج إليه، وهكذا يقْرُب حواره الشعري من النثر الذي وجده لدى هؤلاء المؤرخين السذج، ويشبه شكسبير في هذا أولئك البنَّائين الحكماء في عهد النهضة الروماني، حينما تصيدوا الأحجار لبناء الفاتيكان من حطام الكوليزيوم (Coliseum)، فقد أخذ شكسبير كل ما استطاع أن يجده معدّاً مهيئاً للأخذ.

ومما لا شك فيه أن شكسبير كان أكثر حرية في هذا السبيل من أي إنسان يعيش في عصرنا هذا، فلم يكن يثار ضجيج أو شغب في أيام شكسبير عندما يأخذ كاتب معاصر من كاتب قديم أية مادة يجدها ملائمة لكتاباته الخاصة، ومعروف أنَّ (Greene) قد هاجم هذه الطريقة وندَّد بالغراب الذي يزدان بريش الطيور الأخرى، ومع ذلك فلم يحفل أحد بهذا الهجوم ما دام الكاتب الحديث قد صاغ الفن القديم في شكل مناسب وكانت نتيجة عمله ظاهرة؛ ولكن في أيامنا هذه لا يستطيع المرء أن يتصور سيرجيمس باري (Sir James Barrie) يَلْقَى جمهوره الذي يتشوق إلى مسرحية جديدة من مسرحياته الرائعة بأن يقدم لهم كتاباً قديماً من كتب (W. G. Wills) أو من كتب غيره بعد أن يمر عليها

بقلمه الأزرق، إذن لكان صدْمةً كبيرة للنقاد؛ تتأذى منه آذانهم ويقف الشعر في رؤوسهم، ويشبه كتابنا الناشئون شبابنا الذين يتزوجون بعد الحرب، فإنهم كثيراً ما يواجهون أزمة المساكن، وحينئذ قد يلجأ الذين ليست لديهم المقدرة على توفير المسكن إلى ما لجأ إليه بناة الفاتيكان، ولكنهم في هذه الأيام يجدون أن عبقريتهم سوف تصدم بلافتات تعلن أن كل من يحمل شيئاً من الكوليزيوم بعد ذلك، فسوف يقدم للمحاكمة.

وإزاء هذا التعنت والاضطهاد لا يوجد إلا طريق واحد يسلكه الكاتب الحديث الذي يشعر أن طريقة المثَّال في إبداع تمثاله هي طريقته هو أيضاً، فعليه أن يعد بنفسه ما يلزمه من مرمر أو صلصال، فإن كل عمل يفكر الفنان في صياغته ينبغي أن يضع له أولاً ما يستخلصه منه، ثم يأخذ في إزالة أشياء كثيرة مما وضعه بنفسه أول الأمر، فإن مهمته بالقياس إلى هذا الجمال النائم الحبيس هي أن يوقظه ويطلقه.

وتستطيع أن تتصور هذا العمل على نحو آخر، وخاصة إذا كان الكاتب لا يزال مبتدئاً، يمكنك أن تنظر إلى عمله في هيئته الأولى "المسودة" على أنه تلميذ جديد لهذا الكاتب، وعلى الكاتب بعد ذلك أن يأخذ في تهذيبه وتشذيبه وتطهيره من الغلظة والثرثرة والضجيج والعجيج، إنه يصقله بمسحاته ومبرده ويحيله إلى ذكاء خلاب ولياقة ساحرة ولا يُبقي منه إلا الجزء الظريف الجذاب، وهكذا يكون النصف

الأخير من عملية الكاتب ما هو إلا تخلية العمل الفني من المواد غير الفنية العالقة به.

وهنا أيضاً لدينا أمثلتنا ووثائقنا، فإن شكسبير نفسه – وهو الذي يصور كل شيء – يبدو أنه كان من عادته أن يضع مسرحياته ضخمة كبيرة أول الأمر ثم يعكف على تنقيحها وتخليتها من الشوائب ليقدمها للجماهير، فإن ما يقرب من نصف مسرحية "هاملت" (Hamlet) الأصلية غير الموجزة، وكذلك "أنطونيو وكليوباطرة" (Antony and Cleopatra) في المسودة الضخمة الأولى، إن ما يقرب من النصف في كلٍّ من هاتين المسرحيتين يعتبر أكثر من أن يستطيع أي مديرٍ لمسرح حديث أن يغري به الجمهور أو يستميله إلى الاستماع له.

ومن كل هذا نستطيع أن نتعرف على التقاليد المسرحية لأجدادنا في تلك الأيام الخالية، والشك الوحيد هو في احتمال ذهابهم ليشهدوا مسرحية مثل هاملت تمثل أمامهم حرفياً أو ما يقرب من ذلك، ولعل عرض هذه العملية الضخمة كلها قد جُرِّب في بعض المتفرجين الذين تجمعوا من أجل هذا الغرض، كما يفعل أحياناً كُتابُ روايات عيد الميلاد الرخيصة؛ فهم يضيفون إلى ثمن التذاكر ما يقرب من نصفها في الليلة الأولى من ليالي العرض، ثم يقدِّرون مدى فشل هذا العرض الأول، وعلى ضوء هذه المعرفة يقتطعون أقل الفصول نجاحاً، ويخفضون ضريبة الدخول، وهناك احتمال أن يكون شكسبير قد فعل الشيء نفسه في مسرحياته بعد عرضها الأول أو عند مراجعتها أو تجربتها في جمع من

المتفرجين، ونحن لا نتصوره يصر على ألا يسمح بأن يُبتر جزء عزيز من إنتاجه، كما فعلت الأم الرءوم الصادقة في قضية النزاع على طفلها، عند عرض القضية أمام سليمان.

– ٤ –

لعل خير ما يصور هذه العملية أن نسوق بعض الأمثلة الحديثة، وذلك لأن الكثيرين من كتابنا المحدثين يتكلمون كثيراً وقليل منهم من يحسنون التعبير عن أنفسهم وطرائقهم، فقد كان "مسيو ساردو" (Moniser Sardou) من أكثر كتاب المسرحيات في عهده رواجاً وبيعاً لكتبه، ومع ذلك فقد كان "مسيو ساردو" أبعد ما يكون عن الكاتب المسرحي الجيد، وإني لأعتقد اعتقاداً لا تستطيع النار أن تمحوه من ذهني أن مسيو ساردو هذا كان بعيداً جداً عن الكاتب المسرحي الحقيقي، بل إني أكاد أكون مستعداً للموت والتضحية بحياتي – بالمعنى المجازي على الأقل – عند المراهنة على الاعتقاد بأن مسيو ساردو كان شخصاً ذكياً وكان مسيطراً على القواعد الفنية لكتابة المسرحيات، ومع ذلك فلا يوجد كاتب مسرحيٌّ يستطيع أن يضيف من المقاييس أكثر مما أضاف، وذلك بأن يأخذ الفكرة عن هذه الأمور الفنية الشامخة، ويقودها بكل بساطة إلى أن تصبح أعمالاً فنية خفيضة القيمة، وقد جعل نفسه يشبه منزلاً قد عملت فيه يد النظافة والزينة والزخرف وأصبح معداً للروح العبقرية أن تدخله، إذا حدث أن اهتمت هذه الروح

بالدخول، وإلى جانب ذلك فقد كان ساردو أفصح هؤلاء العمال المشغولين الذين يريدون أن يخبروا أي عابر بالطريق التي يسلكونها.

وقد قال مرة في بعض أحاديثه العادية: "إن غرائزي على استعداد دائم للاستئصال"، ولكن كيف يستطيع أولاً أن يعرف ما يجب استئصاله؟ لقد أوضح ذلك، فبدأ من نقطة البداية الأولى، وكانت خطته أن يدرس أولاً الطبقات الجيولوجية الخام التي تأتي منها عروق الرخام، ويضع يده على ما يستطيع منها، وهو يحتفظ لديه بمجموعة من الدوسيهات أو الأدراج، وكلما كانت عنده فكرة لمسرحية من المسرحيات يضعها بنظام في أحد هذه الدوسيهات أو تلك الأدراج، ويمضي في حياته يستقي الأفكار من الصحف اليومية ومن أحدث الكتب ومن جولاته العامة، وكلما لمحت عيناه أو سمعت أذناه شيئاً يبدو أن له علاقة بالأفكار المنتظمة في الأدراج المنتظرة في الدوسيهات، بادر إلى ضم هذا الشيء إلى قرينة في الدرج أو الدوسيه، ويبدو أن هذه المواد الأساسية للدراما التي كانت تُترك هكذا لنفسها كانت تبدأ أحياناً في التخمر، وهي في هذا لم تكن تتمسك تمسكاً دقيقاً بالخطوط المعترف بها للتطور الجيولوجي، ولكن الطبيعة كالإنسان قد تستعين من حين لآخر بلون من ألوان الاستعارة، فقد لا يستطيع المرء أن يجد علاقة مباشرة بين هذه الأدراج المليئة بمقتطفات من الصحف ونظرات في الحياة وبين كأس من الخمر المعتق اللذيذ، ولكن يبدو أن مسيو ساردو شعر بهذه العلاقة، ونستطيع أن نقول أحياناً ما كان يقوله "مستر ييتس" عن نقطة البدء في طريقة أخرى من طرائق الخلق الفني، "إن كل شيء يوجد في أثر النبيذ، وكل

شيء يوجد في النشوة السكري، وعندئذ يبدأ العنب في التمتمة"، ومن تمتمة الأدراج والدوسيهات يبدأ مسيو ساردو في تدوين أول تسويدة للفصل الأول من روايته.

وقد كانت المسودة عنده غاية في الرداءة، وينبغي أن نفهم أن التمتمة لم تكن مجرد تعثر بسيط في اللسان أو عارض صغير في الحلق، إن الشفتين لم يتماسا بالمعنى الخصيب لهذا التعبير، وكل ما حصل عليه ساردو – إذا ما اتسع صدرك لكل هذه الأخلاط من الاستعارات – هو كتلة من الرخام قد اقتطعت من الجبل في غير ما نظام ولا جمال، فليس لها شكل معين، وليس لها رونق أو بهاء، وهي تشبه هذه الدنيا في الساعة الثانية بعد الظهر في أول يوم من أيام الخلق، أو تشبه كتاب النحو القديم لبراوننج (Browning) الذي لم يكتف بأن يضم في غير هدف كل ما يمكن أن يتصل في النهاية بالموضوع، بل يضم كل شيء آخر مما قد يتصل بهذا الذي يتصل في النهاية بالموضوع.

وهكذا جُمعت كل المواد، وانتهت عملية استخراج الأحجار وحملها، ولم يبق إلا عملية الصياغة، وتهذيب المادة، وإبعاد المواد الزائدة عن الحاجة، عملية الحذف الذكي الحاذق، عملية الهدم البنائي الخلاق.

وهنا ينبغي أن نأخذ الحذر، فلا نبالغ في سهولة هذه العمليات المثمرة، وإنما هو مجرد التيسير للفكرة العامة هو الذي يجعلنا نضع الأشياء في صورة مبسطة، حتى لتبدو المسألة كما لو كان الكاتب الذي

يريد أن يبدأ في كتابة مسرحية ريفية لا يتكلف أكثر من أن يجمع في درج أو ملف بعض الملاحظات عن الأثمان العادية للماشية في فترة معينة، والمذكرات عن كمية سقوط الأمطار السنوية في هذا الإقليم، وبعض الإحصاءات الضرورية عن مهنة الرعاة؛ وأية معلومات يحصل عليها عرضاً عن الحالة التعليمية بين الفتيات في هذا المجتمع الرعوي المحلي، وعن السن العادي للزواج هناك، وأي شيء يتصل بحياتهم من قريب أو بعيد مما قد يكون منشوراً في الصحف اليومية، وبهذا نجد أن الكاتب لو اتبع هذه الطريقة فقد لبعد احتمال تخمر الفكرة والحصول على نتيجة ذات أهمية، لدرجة أن الحكمة العملية قد تقتضي أن نقول إنه احتمال ميئوس منه، وقد قامت شخصية من الشخصيات في إحدى مسرحيات "جلبرت" (Gilbert) بتحليل فلسفي للعناصر اللازمة لمثل هذا المقياس من مقاييس الكمال التي يصل إليها ضابط بريطاني عادي في فرقة الفرسان، ولكن عندما يقول الضابط عن هذه العناصر:

"أمزجها حتى يغلي بعضها مع بعض
ثم اسحب منها الرغوة والزبد
وسوف تجد ما تبقَّى هو جندي من الفرسان"

عندما يقول الضابط هذا الكلام، فإنه من الصعوبة أن تأخذ المبدأ هكذا بطريقة جامدة، وتفهمه بالمعنى الحرفي كالتعليمات المماثلة في الطهي التي كتبتها "مسز بيتون" العجيبة، وهكذا الحال أيضاً مع كتاب ساردو في الطهي الفني، فإن قيمته تصويرية فقط، ولكن إذا استخدم

بحذر فإنه سوف يساعدك قليلاً على أن تعرف ما هو المقصود "بطريقة النحَّات" في الكتابة.

– ٥ –

لقد أرسل هنري جيمس لناشر كتبه عندما كان يكتب "القدح الذهبي" (Golden Bowl) وهو الكتاب الذي حاز إعجابه ورضاه، أرسل إليه ليخبره أنه قد أوشك على الانتهاء من الكتاب، وأنه لم يبق إلا خمسة عشر ألف كلمة على نهاية الكتاب، فقال: "ولكنني لا أستطيع أن أعمل إلا بطريقتي الخاصة، وفي الحق أني كتبته سريعاً بسبب نوع الكتاب، وبسبب الطريقة التي أتبعها في كتابته، تلك الطريق التي يبدو أنه قد حكم عليّ بإتباعها، وهي أن أعيد معالجة موضوعي بإدخال التطورات والإضافات التي يتعرض قدْرٌ كبير منها عادةً للضغط الشديد والاختصار الكثير، ولكن يرجع الفضل فيما يتسم به عملي من البقاء والصمود إلى العملية الأولى، لقد كتبت مائتي ألف كلمة عن ج. ب (.G. B) [1]، وتستطيع أن تتخيل كم من هذه الكلمات التي استغرقت مني زمناً طويلاً سوف يتاح له الظهور، ولست أؤكد أن هذه طريقة اقتصادية في الإنتاج يبدو أثرها سريعاً، ولكنه اقتصادية بالقياس إليّ من ناحية، وهي اقتصادية بمرور الوقت من ناحية أخرى، وعلى كل حال فإن كل امرئ ينبغي له أن يتقدم في عمله بطريقته الخاصة".

---

(1) Golden Bowl القدح الذهبي.

لا، إن عملية إرساء الأساس ليست شيئاً يمكن أن يتم على عجل، سواء أكان ذلك بواسطة الإنسان أم بواسطة الطبيعة.

وهكذا يكون فن الكتابة الخيالية عند فريق من الكتَّابات يصاغ بطريقة مشابهة للطريقة التي تسلكها الطبيعة في خلق حيوان؛ بإخصاب بعض الخلايا الصغيرة للمادة أو الابتكار، ثم تأتي بعد ذلك عملية تسوية الجنين وإكماله عن طريق النمو أو الإِضافة.

وعند الفريق الآخر نجد فن الكتابة يبدو أشبه ما يكون بطريقة الطبيعة عندما تعمل قمة جبل؛ فتبدأ أولاً في تكديس كميات ضخمة من الصخور الخشنة الصماء، ثم تأتي عملية نحت الجبل بشكله الهرمي، وإبراز قمته عن طريق الدور الذي تلعبه في صبرٍ عواملُ التعرية وتعاقب الليل والنهار والبرد القارس والحرارة الشديدة.

إن الفريق الأول صاحب الذهن التفريخي يعتقد أن العملية الجوهرية هي عملية تكبير وتنمية، والفريق الثاني يعتقد أنها عملية تطهير وتعرية، وقد تكون النتيجة النهائية للطريقة الأولى موازية في جودتها وقيمتها للنتيجة النهائية التي تصدر عن الطريقة الثانية.

المسرحية الأدبية

عندما تُسَمَّى مسرحية بأنها أدبية، فإنه يُفهم عادة من نبرات المتكلم ما إذا كان من الأفضل للمسرحية أن تسمى أدبية أو من الأسوأ لها أن تدعي كذلك، ومن قَبِيل المدح تجد مثلاً الكاتب المسرحي الشعبي "مستر هنري آرثر جونر" (Mr. Henry Arther Jones) يصرح بأن القيمة الباقية لأية مسرحية أو مدى بقاء الأثر الذي تحدثه يعادل ما في المسرحية من قيم أدبية، ونجد كاتباً مسرحياً آخر يختلف عن مستر هنري آرثر جونز كل الاختلاف، هو "مستر ييتس" (Mr. Yeats)، يعرب في حماس شديد عن إعجابه بإحدى المسرحيات الجديدة فيقول: "إنها الأدب نفسه" كما يعرب عن سخطه على مسرحيات "ديون بوسيكولت" (Dion Boucicault) لأنها لا علاقة لها بالأدب، وكثيراً ما نسمع أن المسارح التي تتلقى الإعانات الحكومية ينبغي أن ترتقي بالفن التمثيلي بأن تتيح الفرص الكثيرة لتمثيل المسرحيات الأدبية.

وفي الناحية المقابلة التي لا تمتدح المسرحية الأدبية نجد كاتباً مسرحياً شعبياً آخر، هو "مستر سيدني جراندي" (Sydney Grandy) نجده يقول: "كم من مسرحية جميلة رائعة قد ظلت تخلب ألباب المتفرجين حتى إذا ما سقطت عليهم قطع من الأدب كأنها "الطوب" ذهبت المسرحية أدراج الرياح وضاعت جهود الممثلين، ولا نرى بعد

ذلك شيئاً إلا مكتبة بالية وأستاذاً محطماً من وطأة السنين يضع على عينيه نظارة زرقاء ويلف "فوطة" مبللة حول رأسه".

ويقول الناقد القدير هـ. د. تريل (H. D. Traill) : "إني أقول عن كل مسرحية، كما نفهمها نحن المحدثين، إنها بالرغم مما قد يحتويه بعضها من الأدب الكثير، فإنها بالقدر الذي توصف فيه بأنها أدبية تكون غير مسرحية، وبالقدر الذي توصف فيه بأنها مسرحية تكون غير أدبية". وقد تلمس اتجاهاً مشابهاً لهذا الاتجاه عند ناقد أكثر قدرة من هذين هو الأستاذ "سانتسبري" (Saintsbury) إذ يقول في المقدمة التي كتبها لـ "درايدن وشادويل" (Dryden and Shadwell) : "إن قيمة المسرحية من ناحية المسرح نفسه تتعارض تعارضاً شديداً مع قيمتها من ناحية الحوار والأدب".

وإن الترديد المستمر لبعض الجمل من مثل: (إنني شخصياً لست مغرماً بالمسرح) أو (ليست لدي معرفة عملية دقيقة عن المسرح أو اهتمام خاص بالأمور المسرحية الخالصة)، إن ترديد مثل هذه الجمل يحمل في طياته أن المسرحي نوع خفيض القدر تافه الخصائص، وأن العمل المسرحي وإصرار على الفصاحة، فإن الكلمة هنا تكون قد استعملت بالمعنى نفسه الذي استعملت فيه لتشير إلى اللوم الموجه لكثير من كتابات "سكوت" (Scott)، "ديكنز" (Dickens) حينما يجعلان بسطاء الناس يتكلمون بالطريقة التي تكتب بها الكتب الأدبية، ولدينا تعبير واحد آخر يقوم مقام قولنا "الطريقة التي تكتب بها الكتب

الأدبية" وهي أن نقول إنهم يتحدثون كما يتحدث الممثلون على المسرح، وقد اختارت الأوساط المسرحية كلمة "أدبية" بحذق وفطنة للتعبير عن هذا النقص، ولكن النقص نفسه موجود دائماً، أو على الأقل هو موجود دائماً في المسرحية كما أنه موجود دائماً في أي لون آخر من ألوان الكتابة، وحتى الآن يمكننا أن نجد هذا النقص بكثرة بين أولئك الذين يكتبون للمسرح، والذين يُعْتبرون مُثُلاً وأئمة في التركيز الشديد والعناية الفائقة للوصول إلى نهايات مسرحية حادة، وكلنا نذكر كيف فعل شريدان (Sheridan) عندما كان يكتب "الناقد" (The Critic) وكيف سخر من هذه "الأدبية" الخاصة بالمسرح حينما جعل "بف" (Puff) يركب "المجاز" حتى الموت، كما قد يفعل التلميذ المتأثر بالكتب في السطور التالية:

"هل يمكن أن يسكن التيار السريع لقلب مواطن هذا السكون، ويتحول إلى حديث راكد بارد، أو يتجمد في خمول وكَسَل؟ لا، بل دع نافورة شجاعتك تتدفق من خلال كل الجداول الصغيرة لمسعاك، وكل القنوات الجميلة المؤدية إلى المغامرة، حتى يطغى التيار الصاخب لغضبك المزبد على عداوة السهول الغارقة".

ولعل الرجل الإنجليزي الذي يُنظر إليه على أنه مثال الخبرة الفنية في الكتابة المسرحية هو "سير آرثر بنيرو" (Sir Arther Pinero) وفي مسرحيته "الخليع" (The Profligate) نجده يفوق بغير وعي دعابة شريدان الواعية، بأن يجعل المحامي الاسكتلندي يتحدث وهو

جالس إلى مكتبه وأمامه كل صناديقه السوداء فيعلق على المذهب القديم، مذهب الثمار المرة التي يجنبها زارع الشوك، قائلاً: "رينشو، هل تتصور أنه لا يوجد خريف في حياة الفاجر، هل تعتقد أنه لن تحين اللحظة الحاسمة عندما تبدأ الثمار اللعينة في إظهار ملايين الرءوس فوق الأرض، حينما يود الفاجر إذا كان غنياً أن يدفع كل ثروته في مقابل أن يخفي هذه الرءوس اللعينة ويدفن خطاياه في الأرض التي تأبى أن تضم هذا الحمل الدنس؟، وما قولك عندما يحين الوقت الذي تدفع فيه هذه البذور الشائكة الوحشية آذانها في نفس المسالك الأرضية التي مشت عليها زوجةٌ طالما تعلّمْتَ أن تطمع في احترامها؟ إنك قد تسوقها إلى الطرقات الآهلة المليئة بالسالكين، وهناك سوف تجد الشيء الحقير نفسه يقفز إليك من جنبات الطريق؛ في منزلك، في الخلاء، في كل مكان تمُرّ به سوف تزكم رائحةُ هذه البذور العفنة أنفك على الدوام، ولن تجد في آذانك وقع الموسيقى والنغم، وإنما ستسمع عواء الريح يتخلل أعمالك المتراكمة، والأدهى من هذا كله أن قلب زوجتك سوف ينهار، سوف يتحطم وتتناثر محتوياته تحت هذا الحمل الثقيل من المخازي التي ألقاها فجورك هناك".

إن الخبراء المختصين في الفن المسرحي يسمون هذا اللون من الكتابة "أدبية"، ويسميها الكتاب غير المسرحيين "تمثيلية"، وفي الحق أنها كتابة رديئة سواء أكانت للمسرح أم لأي غرض آخر.

وحينما يأخذ المؤلف المسرحي والمؤلف غير المسرحي في تبادل الاتهامات، ويدفع كل منهما التهمة عن مهنته، ويقدم اقتراحاته على أساس أن مهنة خصمه بها مرض في الخلقة، فإن اقتراحات كل منهما تكون قد كتبت لتمحو الأخرى، وحينئذ فإننا لن نصل إلى شيء ذي قيمة.

هل نستطيع إذن أن نلغي أيضاً وعلى وجه السرعة بعض الاستعمالات الأخرى لكلمة "أدبي" في الكتابة المسرحية المعيبة؟ إنها استعمالات وإن كان لها نصيب من الصحة إلا أنها ليست استعمالات عميقة، وأْعني بذلك أنها لا تثير أية نقطة من الخلاف الأساسي الذي لا سبيل إلى تسويته بين الكتابة المسرحية وغير المسرحية، فمن الواضح مثلاً أن طريقة حل العقدة ينبغي أن تكون مختلفة في الرواية التي تكتب لتمثل على المسرح عنها في الرواية التي تكتب لتقرأ فقط، وليس المهم هو أن هناك ألواناً من الفروق العميقة أو الخفية بين الأفكار التي تصل عن طريق البصر والتي تصل عن طريق السمع، فكثير منا سوف يقول إن كل الأشياء المكتوبة يمكن أن تصل عن طريق الأذن أيضاً وذلك عند القراءة الصادقة الصحيحة، فإن المرء حينئذ يتخيل أنه يسمع كل جملة ولا يراها بعينيه فقط كما لو كانت الجملة المطبوعة رسماً من الرسوم، ومهما يكن من أمر فإنه لا يوجد خط فاصل بين المسرحية كشيء يكتب للأذن، وبين فن أدبي آخر كشيء يكتب للعين، لأننا لو اتبعنا هذا التقسيم، فأين نضع إذن كتاب "جوب" (Book of Job) أو كلمات

"أولد لانج ساين" (Auld Lang Syne) أو المجلد المشتمل على خطب "بيرك" (Burke)؟

ولكن الحقيقة الواقعة لا تزال موجودة بالرغم من أنها ليست عميقة، وهي أنك عندما تقرأ قصة تستطيع دائماً أن تعود إلى الصفحات الأولى إذا ما ساورك الشك وأردت أن تعيد النظر في شيء مما قرأت، وأنك عندما تشاهد مسرحية لا تستطيع أن تفعل ذلك، لأنك لا تستطيع أن تستعيد حادثة معينة وتطلب إلى الممثلين أن يعودوا إليها، ولهذا كان الكاتب المسرحي مَدْعُواً إلى أن يمنح كل جزء من أجزاء المسرحية قدراً من الاستقلال ونوعاً من الوضوح الذاتي أكثر مما يضطر إليه الكاتب القصصي، ومع ذلك فمما لا شك فيه أنه من الأفضل للكاتب القصصي أيضاً ألا يضطرك دائماً إلى العودة للصفحات الأولى لكي تفهم الصفحات التي أمامك.

وإذا ما فشل الكاتب المسرحي في هذا السبيل – سبيل الوضوح الذاتي – فقد يكون من المناسب أحياناً – وإن لم يكن من العلم في شيء – أن تستخدم كلمة "أدبي" بين قوسين لتشير إلى هذا الخطأ.

وغالباً ما يقال، مرة أخرى، إن الحالة الذهنية أو الطاقة العاطفية عند المتفرج في المسرح تختلف عنها عند القارئ المنفرد، وإن المشاهد للمسرحية يتأثر بطرق مختلفة فهو يتأثر بقوة، يتأثر بما يشعر به من حضور الأشخاص الآخرين من حوله، ويتأثر بما يقع عليهم من تأثير المسرحية، سواء أكان هذا التأثير مرئياً أو مسموعاً، فالمشاهد

للمسرحية إذن، يصبح شخصاً آخر تقريباً، شخصاً تختلف مشاعره عند مشاهدته للمسرحية عن مشاعره وهو جالس في مكتبه يقرأ بعيداً عن الناس، إنه الآن يتأثر بالعمل الفني نفسه تأثراً مغايراً، فإذا أريد له أَن يتأثر بالطريقة نفسها وهو يقرأ في مكتبه فإن عقله لا بد له أن يستقبل من المؤلف نوعاً آخر من المثيرات.

والآن يوجد روح لطيف من العمق النفسي حول هذا كله، فهناك ما يغريني بأن أعتقد أنك إذا رأيت الآخرين يضحكون أو يبكون فإن ذلك يدفعك أيضاً إلى الضحك أو البكاء، وعلى ذلك فإنه مما يخدم الكاتب المسرحي أحياناً أن يجعل كل المثيرات في عمله أرخص مما يفعل القصصي، لأنه إذا ما استطاع أن يُضحك جماهير المتفرجين العاديين والمشاهدين البعيدين عن النقد، إذا ما استطاع أن يضحك هؤلاء أو يبكيهم، فإنه يستطيع من خلال ضحكاتهم أو دموعهم أن يلعب بمشاعر أولئك الذين هم أصعب إرضاء وأكثر تمحيصاً ودقة، وإذا كان الأمر كذلك، فإن الكاتب المسرحي يكون مخطئاً إذا ما صوَّب قذيفته نحو هدف خاطئ وقدّم مادته إلى الجمهور في صورة لا تسمح له بتصور أضواء الحوادث المسرحية وأصواتها على أكمل وجه، وحينئذ إذا ما اختار إنسان أن يستعمل كلمة "أدبية" — استعمالاً ثانوياً — ليشير إلى هذا الاستعمال ما دام صاحبه لا يتظاهر بالتفلسف في حديثه، فالمسألة كما كانت من قبل، ليست استعمالاً يقوم على حقيقة ثابتة، وإنما يقوم على أفكار صاحبه الخاصة، استعمال سطحي لا ينبع من قانون عام ولا يستند إلى مبدأ رفيع.

ومرة أخرى نحذر من شيء ينبغي للكاتب الذي يكتب مسرحيته للتمثيل أن يمنحه عنايته، فلا بد له أن يهتم بما تسميه الدوائر المسرحية "الابتعاد عن الطريق التمثيلي"، والقاعدة العامة هي أنه عندما يمثَّل فصل من فصول المسرحية تمثيلاً حسناً فليس معنى هذا أن الممثلين عبَّروا بحركاتهم ثانية عما يعبِّر عنه الكاتب بكلماته، فإن ذلك قد يؤدي إلى المبالغة في التمثيل، بل من المحتمل في هذه الحالة أن يكون الكاتب قد أشبع كتابته توضيحاً بقد ما يشبعها الممثلون زيادة في التوضيح.

ولكن الذي يفعله الكاتب الحاذق الماهر عن وعي وبصيرة هو أن يقسم فرصة التعبير بينه وبين ممثليه بالعدل، فيترك نسبة كبيرة مما كان سوف يكتبه لو كان يكتب حواراً للقراءة فقط كما في القصة، يترك نسبة كبيرة من ذلك في حالة الكتابة للمسرح ليتمكن الممثل من نقل هذه المعاني إلى الجمهور بطريقته الخاصة، وقد عبر عن ذلك "مستر جراندي" (Grandy) (Grandy) بقوله: "إن الكاتب ينبغي له أن يعمد إلى ترك بعض الفتحات والثغور والوديان، فإنه ليس نجاراً يضم ألواح الخشب بعضها إلى بعض ويسد ما بينها من ثغرات"، وحينما يتم وضع المسرحية بمهارة على هذه الخطوط، وصقلها على هذا الأساس، فسوف يبدو النص المجرد لهذه المسرحية مفكَّكاً غير مترابط، غامضاً غير مستساغ للقارئ الذي لا يستحضر في ذهنه الخيال المسرحي الخاص، وعندما قرئت مسرحية "هيداجبلر" (Hedda Gabler) لأول مرة، ثم مثلت لأول مرة، رأينا. ناقداً أدبياً قديراً يقول بحق، إنه عندما قرأها لم

يستطع أن يخرج بما تريد أن تقوله، ولكنه عندما شاهدها على المسرح كانت واضحة وضوح البلُّور.

وقد يكون من الصعب على المرء أن يتصور ثورة تنشب في ذهن شخص متعلم عند ما يشاهد للمرة الأولى تمثيل مسرحية من مسرحيات "تينيسون" (Tennyson) أو "براوننج" (Browning) بسبب ما فيها من كمال وإتمام للتوضيح وإحكام للتوضيح وإحكام للكتابة، ولكن الذي يحدث في هذه الحالة هو أن الشيء الذي كان موضحاً تماماً في النص الأصلي العاري يوضِّح نفسه ثانية على المسرح، فتشعر بنوع من الضيق بهذا التوضيح الشديد والشرح الزائد والإفراط في الوسائل المؤدية إلى نهاية كان ذهنك قد وصل إليها من قبل، وعندما يقرأ مدير المسرح رواية جديدة ويرى فيها هذا النقص من حيث نصيب الممثل في هذا العمل المشترك، فقد يردد في نفسه بدون قصد: "إن هنا رجلاً أديباً متكلفاً يحاول أن يكتب للمسرح دون أن يعرف الطريق"، وقد يصف هذه المسرحية في اختصار بأنها "مسرحية أدبية" ولن يضيرنا هذا الوصف ما دمنا نذكر أن التعريف هنا أيضاً ليس عميقاً ولا دقيقاً ولا قائماً على أساس علمي، إنه يعني فقط أن أحد الكتاب لم يلتزم الشروط الموضوعة لنوع خاص من الكتابة، وتستطيع أن تقول إنه يعني أن شخصاً أديباً لم يكن أديباً بما فيه الكفاية.

وإليك مثلاً آخر للخصائص المميزة للكتابة المسرحية الدقيقة، إن الناس كثيراً ما يتحدثون عن الإيجاز الضروري والتماسك المتين في

المسرحية إذا قيست بالقصص والروايات الأخرى، وهذا صحيح إلى حد بعيد ما دامت المسرحية العادية لا تحتوي إلا على خُمس الكلمات التي تحتويها القصة العادية، ولكن من حيث التأثير على السامع من الناحية الزمنية فإن الإيجاز هو الشيء الخاص الذي نتجنبه في الجزء الأكبر من أي عمل إنشائي طويل يصاغ ليصل عن طريق الأذن، وإنها لملاحظة قديمة، فإننا نجد في الخطب الماهرة كثيراً من التكرار أو ما يشبه التكرار، كما نجد بعض الإسهاب والزيادات التي لا عمل لها والتي تعتبر جريمة كبيرة إذا ما استعملت في كتابة مقال أو مقطوعة شعرية، فإن خطبة متواصلة الأفكار، أو نقاشاً كلهُ دسَم، لا يمكن لعقل المستمع العادي أن يتتبعه، ولما كان تيار صوت الخطيب يجب أن يظل متواصلاً فإن عناصره الهامة وأجزاءه الدسمة ومعانيه القوية يجب أن توضع بينها بعض الجمل التي ليست لها قيمة أساسية، والتي ليست في الواقع إلا فراغاً متنكراً، هي ثغرات يتنفس فيها انتباه المستمع.

وقد اعتاد كل من "فوكس" و "برايت" أن يشكلا أكثر الأجزاء إثارة في خطابتهما وأحدها نقاشاً، تشكيلاً آخر يجعلك تتهمهما بالثرثرة الصبيانية وضياع الكلمات بدون فائدة إذا أنت لم تفطن لما يهدفان إليه، وكذلك تجد عند رجل المسرح الحاذق "أبسن"، تجد المناظر ذات الحوار المركز قد خففت ببعض الأعمال المتراخية أو بقليل من التفاهات، ربما تكون هذه التفاهات عن السجاير أو القهوة وغيرها من القشور التي تبدو عبثاً وحشواً عندما تُقرأ في النص نفسه.

ومن ناحية أخرى فإنك تشعر بالحاجة الشديدة إلى هذه اللحظات عندما تشاهد مسرحية مركزة تمام التركيز محكمة كل الأحكام مضغوطة كل الضغط مثل "باولو وفرنسيسكا" (Paolo and Francesca) التي كتبها "ستيفن فيليبس" (Stephen Philips)، إنك إذا شاهدت هذه المسرحية فسوف تشعر بقيمة ما سميته حشواً وعبثاً وتفاهات، سوف تشعر بأن كثيراً من المقطوعات الجميلة والفقرات القيمة تنزلق أمامك وتفلت منك باستمرار قبل أن تتمكن من استيعابها أو الاستمتاع بها، وتصبح كأنك تجدف ضد تيار سريع فتنتهي كل ضربة من ضربات مجدافك قبل أن تتمكن من عمل شيء، وقد يكون ذلك لأن الكاتب لم يفكر في كل قطعة من قطعة الرائعة الطامحة بما تستحق من الدعوة إلى الانتباه والإصغاء، لم يفكر فيها كشيء ينبغي للعقل أن يستقبله خالياً أو هادئاً مرتاحاً، كما ينبغي له أيضاً أن يجد لحظات يسكن فيها بعد استقباله لكل قطعة من هذه القطع قبل أن ينتقل إلى استقبال الفكرة التي تليها، ومثل هذا الكاتب المسرحي يبدو أنه قد حاول أن يصل في لحظة إلى الغزارة المتواصلة والمعاني المتتابعة دون أن يخضع للتقاليد الخاصة بالمسرح والمنبر، والتي تضطر الكتاب المسرحيين والخطباء أن يصوغوا ذهبهم كما يفعل الصائغ، وذلك بأن يخلطه بمعجون من المعادن الأخرى، فإذا اختار أحد المسرحيين أن يصف إهمال هذه المطالب الفنية من ناحية الكاتب المسرحي بكلمة "أدبية" فمن الحق أن يكون له مطلق الحرية في ذلك، ويمكننا أن نرى كيف وصل إلى استعمال هذه الكلمة، إنه استعمال كغيره من الاستعمالات السابقة، استعمال ثانوي،

مصطنع، شخصي، إنه لا يكشف لنا، أكثر من غيره، الطريق إلى لب الخصومة وجوهر العداوة والجفوة المتبادلة بين القيم الأدبية بالمعنى المتشدد والقيم المسرحية بالمعنى المتشدد أيضاً.

ولكي نرى كيف ثبتت هذه الصورة من العداوة في الأعماق، ينبغي أن نعود إلى ما قاله "تريل" (Traill) عن هذه الحالة، فقد صرح في هذه الكلمات؛ بأن الطريقة الصحيحة للكتابة من أجل الدراسة لا بد أن تكون – ولا يمكن طبقاً لطبيعتها إلا أن تكون – هي الطريقة الخاطئة للكتابة من أجل المسرح، وليست لدي أي كاتب مسرحي واحد بعد الإغريق – الذين يُعتبرون حالة وحيدة منفصلة [1] – المقدرة على إذابة العناصر الأدبية والمسرحية بعضها في بعض، ولكن الذي يوجد فقط هو أن يوضع أحد العنصرين فوق الآخر، فلا يوجد كاتب مسرحي واحد بعد الإغريق استطاع أن يبرهن شيئاً أكثر مما تستطيعه أنت بأن تدهن المسرحية بالأدب كأنه الزبد يدهن به الخبز، أو مثلما تعلق لوحة إلى جدار منقوش بحيث يختفي قدر من النقش بنفس النسبة التي تظهر بها اللوحة".

وقد حاول "تريل" أن يبين أنه بالرغم من أننا نجد عند شكسبير الجمع بين الأدب الرفيع والمسرح الرفيع، إلا أنه لا يوجد عنده مطلقاً إدماج حقيقي لهذين العنصرين لجعلهما عنصراً واحداً، وإنما الذي يفعله فقط هو أن يدخل الشعر، وهو مثير بما فيه الكفاية من الناحية الأدبية

---

(1) في رأي "تريل" على الأقل.

ولكنه غير مناسب من الناحية المسرحية، فالذي يفعله شكسبير هو أن يقحم هذا الشعر في مسرحياته التي كان يمكن لولا هذا الشعر أن تكون صالحة للمسرح تماماً، وقد اختار تريل (Traill) منظراً من مسرحية "ماكبث" (Macbeth) ليجعله أَنموذجاً لما يقول، وهو المنظر الذي يأتي بعد حادث القتل، ويقول تريل: إن شكسبير جاء أولاً ببعض الأسئلة والأجوبة السريعة تبادلها "مكبث" مع زوجته عندما خرج إليها بعد قتل "دنكان" (Duncan) فيبدأ مكبث بقوله:

لقد قتله، ألم تسمعي ضجيجاً؟

ويتبع ذلك سبع جمل تقل كل منها في المتوسط عن أربع كلمات.

وهنا يتخيل "تريل" لو أن مسرحية مكبث هذه قد جاءت لتقدَّم لمدير مسرح حديث كفء على أنها مسرحية حديثة لمؤلف مغمور، فإن المدير يقرأ بعض هذه الأبيات قائلاً: عظيم، إن هذا يثير انتباه المتفرجين إلى أقصى حد، آه، ولكن ما هذا، ما هذا كله؟!

"ماكبث هل تنام الجريمة .... النوم البريء
النوم الذي ينسج الأكمام بعناية،
إنه موتَ كل يوم من أيام الحياة، الذي يمحو ألم العمل،
بلسم العقول المريضة، الطريق الثاني،
الغذاء الأكبر في حفل الحياة"

وعندما تقول زوجة ماكبث بعد ذلك، "ماذا تعني بهذا كله"؟ يقول مدير المسرح؛ ماذا يعني حقاً؟ إن لك أن تسأليه يا سيدتي، إن هذا الكلام كله معبأ تعبئة جيدة، ولكني أستطيع أن أقول إن هذا ليس مكانه الملائم، إنه غير طبيعي، إنه يعوق الحركة، إني لشديد الأسف أن أجرح شعورك يا بني، ولكن هذا كلام لا يصلح للمسرح.

ويتساءل "تريل"؛ ألا يكون المدير على حق؟ ألم يقل إن القطعة تعتبر أدباً رفيعاً، ولكن هل هي مسرحية رائعة؟ ويطبق تريل هذا المقياس النقدي نفسه على قطعة "المكة ماب" (Queen Mab) وعلى قطعة الأطوار السبعة للإنسان، وبعض المقطوعات الأخرى من مسرحيات شكسبير التي حازت إعجاب الكثيرين، ويخرج في كل مرة بالنتيجة نفسها.

حسناً، إن هذه المشادة يبدو أنها تدعوني إلى ناحيتين من نواحي التعليق.

أولاهما – ولن أركز عليها هنا – هي أن أناقش تريل في نظريته التي تقول: "إن هذه القطع المطولة ليست مسرحية مطلقاً"، ومع هذه النظرية سأناقش نظريته التطبيقية التي تقول: "إن كل مسرحية يجب ألا تكون مجرد حركة، بل لا بد أن تكون حركة بدنية سريعة لدرجةٍ تجعل الكلام المؤيد غير طبيعي في سياق هذه الحركة"، وقد كان "درايدان" (Dryden) يصدر عن معرفة أكثر حينما قال: في "المسرحية؛ كل تغيير في الخطة، وكل عاطفة نابعة جديدة، وكل لفتة من لفتات هذه العاطفة،

كل ذلك يعتبر جزءاً من الحركة، بل إنَّ هذه هي أنبل أنواع الحركة، إلا إذا كنا لا نلمح الحركة في شيء حتى يضرب الممثلون بعضهم بعضاً" ويذهب "ماترلنك" (Maeterlinck) إلى أبعد مما ذهب إليه "دريدان" في التفكير حينما يجد مادة المسرحية في رجل هرم قد أُجْلس في كرسيه منتظراً في صبر، ومصباحه بجانبه، وقد مد أذين غير واعيتين لكل النواميس الأدبية السائدة في منزله، مفسراً – بدون فهم – سكون الأبواب والنوافذ وصوت الضوء المرتعش، مستسلماً برأس مائل لوجود روحه ولنصيبه وقَدَره"، إن "ماترلنك" يجد في هذا مادة للمسرحية أوفر وأغزر مما يجدها عند "العاشق الذي يخنق معشوقته، أو القائد الذي ينتصر في معركة، أو الزوج الذي ينتقم لشرفه".

وحتى إذا لم نوافق على كل هذا فلا يزال هناك مجال للمناقشة، فإن كلمات "ماكبث" التي يقول فيها: "غداً، غداً، غداً" وكلمات "بروسبيرو" (Prospero) التي يقول فيها "لقد انتهى التمثيل الزائف"، هذه الكلمات تمنحنا لحظات من الحركة المسرحية، حركة حقيقية كطعنة قيصر واختناق ديسدمونا (Desdemona)، وكل ما في الأمر أنه في إحدى الحالتين تكون الحركة المسرحية أكثر، في الروح المرئية لماكبيث أو بروسبييرو، وفي الحالة الثانية تكون أقل، في روح "عُطيل" و "بروتوس" و "كاسيوس" وغيرهم.

إني لا أقول إن كل انفجارات شكسبير العظيمة في شعره صالحة تماماً للمسرح، ولكن القول بأن دخول هذه الأشعار ما هو إلا إقحام

وليست له أية قيمة مسرحية سواء أكان ذلك لتوسيع الحركات في المنظر حيثما خطرت أو لتهيئة الجو الذي يتطلبه المنظر، من المؤكد أن هذا القول لا يبدو أنه معجز لا يمكن الرد عليه.

وحتى لو كان معجزاً لا يمكن الرد عليه، فلا يزال لدينا جواب على الجزء الآخر والأساسي في نظرية "تريل"، وأعني بذلك افتراضه "أن النوع الآخر من الحوار المسرحي، الحوار السريع ذي الفقرات القصار التي تشتمل كل منها على سطر أو بعض سطر، والإجابات الصغيرة التي تتكون كل منها من كلمة أو كلمتين وكلها ممتزجة بالحركة المرئية في المسرحية، كل ذلك ليس أدباً".

فما هو إذن؟ يبدو أن النظرية تعتبر أن الحوار المسرحي المؤثر يجب أن يكون في طبيعته نوعاً من الكتابة الآلية عن شيء يفترض أنه "الحياة الواقعية"، فإننا نسأل أحياناً؛ ما هو الفرق بين الأدب والحديث العادي المجرد المفكك الذي هو فعلاً لغة الحياة الواقعية، كما لو كانت المسرحية لا بد أن تكون نسخة مصنوعة صنعاً آلياً من هذا الحديث العادي المفكك بينما يكون الشعر والقصص النثري شيئاً آخر، ولكن إذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن لهذا الحديث المجرد نفسه أن يظهر كشيء يختلف تماماً عن النسخ الآلية التي يكتبها "آرثر بنيرو" و "مستر جالسورثي" و "ج. م. سينج" و "مستر هـ. ا جونز" و "مستر برناردشو" حتى في هذه الفصول التي حاول فيها كل منهم أن يكون أدق ما يمكن

في إعطاء التأثير الصادق بالسرعة والنشاط، وأن يبتعد ابتعاداً صارماً عن أي نوع من أنواع الفيض الأدبي؟

يبدو أنه من الطبيعي أن نفترض أن ما يشار إليه بهذه السهولة الميسرة على أنه "الحياة الواقعية" كما لو كانت شيئاً متكاملاً سهل القراءة قد أُعطى للكاتب لينسخه، هذه الحياة الواقعية تتمثل للكاتب في الحقيقة كأنها حقل مترامي الأطراف يختار منه ما يشاء، إنك لتذكر وصف "باتر" (Pater) لعملية الخلق الأدبي: "إن فيضاً مستمراً من الأصوات والألوان والأحداث يتدفق إلى الذهن والمشاعر من العالم الخارجي، لتصبح هذه الأشياء جميعها – بعد عملية اختيار مشتركة – جزءاً من كيان العقل نفسه، وحينئذ يرى العقلُ الزيَّ الجديد الواضح والتعبير الصحيح عن هذه الأشياء الخارجية التي يراها في داخله، يرى ذلك يتلاءم ملاءمة جزئية مع تكوينه، ثم يأخذ بعد ذلك في تهذيبه وتوسيعه وتصحيحه من مئات النواحي، وهنا فقط، في هذه اللحظات المريبة، يتدخل الأسلوب بوظائفه، يتدخل ذكاءً ولباقة وذوقاً.

وحتى حيث يبدو حوار الكاتب المسرحي مجرداً من كل المحسنات الأدبية المنفصلة، فإنه لا يزال في هذه الحالة عاملاً على اختيار الكلمات الباقية – بل قد يكون أكثر إصراراً على ذلك، وحينما يكون الكاتب سريعاً في اختياره وحذْفه، فإن عملية حذف الكلمات وتركها تكون على أشدها، وفي النهاية تكون عملية نحت التمثال ليست إلا حذفاً للقشور من فوق الحجر وتركها تذهب بعيداً فيما عدا بقية معينة

مختارة، ونستطيع أن نجد مثلاً لذلك في تلك المسرحية النثرية الرائعة الحديثة، مسرحية "إيريس" (Iris) التي كتبها سير آرثر بينيرو، فإن البطل في أخطر مراحل مأساته يرفض أن يغفر للبطلة سقطتها، ويقابل كل توسلاتها بمجرد ترديد لهذه الكلمات: "إني آسف، إني آسف جداً" ومن السهل هنا أُن نقول إن جملة "إني آسف جداً" ليست أدباً؛ ولكن لم لا تكون أدباً، إذا أنت أخذت هذه الكلمات: "إني أموت" بنفسها، فقد تقول: إنها ليست أدباً، ولكن ضعها في كلام مناسب، وانثر حولها جوَّاً مناسباً كذلك، واسمعها، وأعد سماعها مرة ومرة، اسمعها حينما يقولها انطونيو لكليوباترة، فسوف تصبح هذه الكلمات من زهور الأدب وعيونه.

وفي مسرحيات "مستر جالسورثي" (Galsowerthy) تجد بعض الحوار المنمق الذي يكتبه الآن أي كاتب مسحري إنجليزي مرموق، فكل جملة بل كل كلمة، صُفِّيت ونخلت من خلال مصفاة دقيقة صارمة، ويطلق الناس أحياناً على مثل هذا الحوار كلمة (فوتوجرافي) أي "تصويري دقيق" ويعنون بذلك أن كل ما يقال في هذا الحوار هو بالضبط ما يقوله الأحياء في الظروف نفسها وفي المواقف، ولا يلاحظون أن ما يسمونه "كاميرا" أي آلة التصوير، قد قامت بعمل لا يشبه عمل الكاميرا مطلقاً، لأن ما حدث فعلاً هو أن الكاتب اختار بعض الأشياء من بين كثير من الأشياء التي ترد إليه، وهذا الاختيار وقع على القليل الذي يعتبر أشد صلاحية للتقدم بحركات المسرحية وإظهار خطوط معينة في شخصيات معينة، وكذلك لإعداد حالة خاصة في عقل المستمع تجعله في شبه نشوة نصف واعية، أو حالة أخرى تدفعه إلى أن يحلم بأشياء معينة.

فالحياة الواقعية التي يفترض كاتبٌ مثل "جالسورثي" أنه يأخذها في بعض الأحيان كما يجدها، ثم يخرجها للناس كما أخذها، هذه الحياة الواقعية لن تقدم له مساعدة أكثر مما يستطيع صانع البيانو أن يقدم للمؤلف الموسيقي، إنها تعطيه كل نقطة يريدها، وعليه وحده أن يختار النقط التي يراها مُناسبة، ثم ينسِّقُها ويخرجها في نظام خاص، ولكن من المؤكد أن عملية صف المادة الجاهزة، وتنسيق الخرق البالية من اللهجة البدائية الدارجة لتكون منظراً في مسرحية مثل "الصندوق الفضي" (The Silver Box)، هذه العملية لا تحتاج إلى مهارة أقل مما تحتاجه عملية تنسيق النغم السابق إعداده ليكون لحناً جميلاً في أغنية رقيقة.

وحتى وضع المسألة في هذا الإطار فيه تجاوز شديد، لأني استخدمت عبارة: "المادة الجاهزة" بينما الكاتب المسرحي لا يجد شيئاً من عمله مُعداً من قبل، حتى ولا قطعة صغيرة يجدها قد جهزت من أجله في الحياة الواقعية قبل أن يبدأ عمله، وحتى لو ظن أنه وجد قطعة كهذه، إذا لحظ حديثاً حقيقياً عن انفعال صادق لأحد أصدقائه ثم دوّنه لمسرحيته المقبلة، فإنه من المحتمل أن يكون قد نجح في الوصول إلى نتيجة عن تزييف الطبيعة، ونحن نجد في إحدى رسائل "ستيفنسون" إلى "مسترباري"، نجده يتحدث عن إحدى الشخصيات في قصة من قصص "باري" فيقول: "إن توماس يوحي إلي بأنه أكذوبة، معذرة يا سيدي، فمما لا شك فيه أنه شخص تعرفه، وهذا مما يضلل الناس كثيراً، فإن الشيء الواقعي ليس هو الصدق وليس هو الحقيقة".

وإني أعتقد أن ما للمسرح من قدرة فائقة على الخداع هو الذي يحول بين رواده المثقفين وبين الاقتناع بأن هذه النظرية [١] صحيحة حين نطبقها على المسرحيات والقصص على الأقل، فإنك عندما ترى منضدة مطبخ على المسرح وتبدو كأنها منضدة واقعية قد أعدت للمطبخ، فمن الصعب أن تصدق أن هذه المنضدة لكي تبدو واقعية، قد قطع بوصتان من رجلين من أرجلها، وهكذا عندما يقال عن شيء في المسرحية إن عليه سيما الحقيقة الأدبية، فإنه يكون من الصعب على الناس أن يصدقوا أن هذا الأثر الذي يشبه الحقيقة يمكن الحصول عليه فقط من خلال الابتعاد الحاذق المقصود عن الحقيقة نفسها بالمعنى المحدود لكلمة الابتعاد.

ولأمرٍ ما كانت أقوال الشخصية في المسرحية، كما في القصة، ينبغي أن تكون هي الأقوال التي تحاول هذه الشخصية أن تقولها في الحياة الواقعية، فالكلام القاصر عن التعبير في الحديث الواقعي ينبغي أن يَلْقي العون في المسرحية ليصل إلى الكمال في التعبير، وإذا كان هذا الكمال يحاول عبثاً أن يثبت وجوه في الحياة الواقعية، ويبذل في سبيل ذلك شتى الجهود دون أن يحظى بشيء، فإنه في المسرحية يجب أن ينال حقه كاملاً، وهذا تقريباً هو الشيء نفسه الذي يحدق في رسم اللوحات الفنية، حيث يستبعد الرسام كثيراً من النقط التافهة الموجودة في واقع الشيء الذي يرسمه، لكي يزيد من امتلاء النقط الأساسية

(١) نظرية مستيفنسون التي نقول: "إن الشيء الواقعي ليس هو الحقيقة".

بالحقيقة، إنه يجعل الإنسان الجالس أمامه ليرسمه "النموذج" يجعله في مشاعره أكثر تعبيراً عن كنه هذه النفس وجوهرها عما هو في الواقع وهما هو في هذه اللحظة المعينة نفسها إذا ما صورتْه الكاميرا تصويراً آلياً، وكذلك في المسرحيات، حتى في الحوار السريع جداً، نجد الكاتب المسرحي المتمكن من فنه يتتبع أهم الحقائق التي تُظهر شخصية أبطاله في حوارهم، ووسائله إلى ذلك الابتعاد كثيراً عن بعض الحقائق التافهة.

وينبغي للكاتب المسرحي أيضاً أن يحتفظ بعلاقات طيبة مع آذان المتفرجين طول الوقت، فعن طريق هذه الآذان يطلب عمله الفني أن يؤذن له بالدخول، ومن أجل هذا الهدف ينبغي للكاتب، حتى في اللحظات التي يبدو فيها منطلقاً، أن يغير ما يقع في الأحاديث الواقعية من سقطات واهتزازات، وأن يهذب كل ذلك، فإنك إذا فحصت الحوار النثري الذي يبدو كأنه من الخشونة بمكان، ذلك الحوار الذي يمدحه الناس أحياناً بقولهم: "إنه صفحة منتزعة من كتاب الحياة" وما شابه ذلك من الصفات، إذا أنت فحصت هذا اللون من ألوان الحوار فستجد كلاماً يتهادى في إيقاع ونغم قد ابتدع بمهارة ودهاء، فبعضه قد ابتدع ليوحي بأن هناك اتجاهاً خاصاً للتنغيم والتطريب والتوقيع في الأشخاص الذين يصدر على لسانهم، وذلك مع عدم مراعاة ترديد الكلام وإعادته، ولكن بعضه قد وضعت خطته ليكتسب صداقة الآذان الموسيقية الباحثة عن التنغيم والانسجام ويشبع رغبتها في سماع التوقيع المنغم.

ونحن نرى سينج (SYnge) في مسرحياته الإيرلندية (Irish Plays) حينما حاول جاهداً أن يعبر عن بعض الخشونة البدائية في التفكير أو عن العاطفة عند أحد فلاحيه، نراه وقد صار أمكر وأمهر في الإيقاع والتنغيم الذي أصبح في مسرحياته هذه فقط أكثر من ذي قبل، وهذا هو بالظبط ما يفعله "مستر روديارد كبلنج" (Rudyard Kipling) عندما يريد أن يعبر من خلال الحوار عن الفروسية البربرية عند رجال القبائل على الحدود الهندية، فهو يلجأ أكثر وأكثر إلى فن الملاحم الكلاسيكية الاسكتلندية، إلى ما فيها من أوزان وقوافٍ، وما فيها من سجع ونغم وموسيقى صوتية.

وفي رواية "أوستن العاشق" (Beau Austin) التي كتبها هنلي وستيفنسون (Henley and Stevenson) حيث نجد الفتاة "دوروثي" (Dorothy) تتوسل إلى أخيها وتلح في التوسل والتضرع ألا يبارز حبيبها، فنجد التأثير العاطفي التلقائي ينساب إلينا من خلال بساطة النغم الذي صيغ بطريقة فنية ماهرة، فهي تقول في بعض توسلاتها:

"أنتوني، لقد طالما حاولت أن أكون أختاً بارة، لقد ربيتك يا عزيزي، وسهرت عليك في مرضك، وخضت من أجلك المعارك، وأحببتك، تذكر يا أخي، تذكر هذا كله، تذكر ماضينا العزيز، تذكر بيتنا وليالي الشتاء السعيدة، والقصور التي كنا نبنيها على لهيب النيران، والمستقبل الباسم الطويل، والحب الذي كان يستجلب الغفران، والذي كنا نعانيه دائماً".

كل هذا قد صيغ بالمهارة التي صيغت بها الموسيقى النثرية في كتاب الصلوات الانجليزية (English Prayer Book)، وبالرغم من أنه ينقل إلى عقولنا فكرة عن الإلحاح البائس المضطرب، فإنه بعيدٌ كل البعد عن أن يكون مجرد تجديد لنسخة متوالدة عن صورة دقيقة لأي توسل واقعي أو تضرع نطق به إنسان، فهو كهذه التضرعات المحبوبة التي يرددها المصلون بما فيها من تكرار قليل ومجموعات من الكلمات المنغمة ونبرات صوتية جميلة نبيلة تتردد بين الارتفاع والانخفاض، هذه التضرعات التي هي في الحق بعيدة كل البعد عن أن تصدر ارتجالاً من إنسان بالغاً ما بلغ من خشوع القلب وبلاغة اللسان، وإذا كانت هذه الوسائل للتأثير شيئاً أدبياً، فإن الكتاب المسرحيين الأكفاء يكونون أكثر قرباً للصفات الأدبية كلما رغبوا في التعبير عن تجديد الحياة الواقعية المزدحمة وإنضاجها وعصريتها.

وتبين إحدى الوقائع التي يرويها "سارسي" (Sarcey) في سنة ١٨٨١ كيف أن المسرح نفسه، وليس النقد الأدبي وحده هو الذي يتطلب ذلك من الكتاب المسرحيين:

كانت سارة برنارد (Sarah Beranhardt) قد فرغت من القيام بدور مرجريت في مسرحية غادة الكاميليا، ولاحظ سارسي في وصف مارجريت – في الفصل الثالث – لحياتها الريفية مع "أرماند" (Armand)، لاحظ أن "سارة برنارد" تركت مقطعاً كاملاً في إحدى الجمل، وأسْقطت أربع كلمات لم يكن يتطلبها المعنى تماماً في نهاية

جملة أخرى، وسألها سارسي لماذا فعلت ذلك، فقالت إنها حاولت أن تجعل للكلام وقعاً صحيحاً كما كتبه "ديماس" (Dumas) ولكنها وجدت أن هذا المقطع يبطئ بسير الكلام ويقلل من وقعه، ولم تستطع أن تجعله يجري سهلاً ويسيل عذباً، وبتركها للكلمات الأربع الأخرى وجدت أنها تستطيع أن تقرب الجملة من التنغيم الذي يجعل لها خُطوة أكثر لدى الأذُن، ويجعلها أكثر تناسباً مع نوع انسيابي من الحزن يعطي المعنى حيوية، وحينئذ أعادت سارة برنارد الكلام بصوريته على مسامع سارسي، فشعر بأنها كانت على حق، وأنه لا شك في أنَّ ما فعلتْه هو الصواب.

ويَقُول سارسي: لقد كانت هذه بالطبع نقطة صغيرة دقيقة، وقد يُظن أنها مجرد مسألة إلقاء، مسألة خاصة بالممثلين في حالة الأداء فقط، ولكن كم من الأضواء ألقتها ملاحظة بسيطة كهذه لاحظتها فنانة لا تشغل نفسها بفلسفة الأشياء وإنما تستجيب فقط لاستعداداتها الغامضة الغريزية، كم من الأضواء ألقتها هذه الملاحظة على أسلوب الكتابة الصحيحة للمسرح، ومن المؤكد أنه لا يمكن لأحد ممن قرأوا مذكرات مدام برنارد أن يعتبرها ناقدة أدبية أو ناقدة لأي شيء، وكل ما في الأمر هو أن إدراكها الحاذق للقيم المسرحية الصادقة بيَّن لها أنه حتى هذه الأقوال المسرحية التي كتبت لتبدو تعبيراً صادقاً غير معد من قبل يعبر عن عاطفة شاردة، هذه الأقوال يجب أن تتشكل وتصاغ صياغة خاصة، بل يصاغ كل مقطع منها ويتشكل.

وفي القطعة نفسها التي أتخذ منها "تريل" (Traill) مثلاً للخاصية غير الأدبية، أو ضد الأدبية، للروعة المسرحية، هذا الحوار السريع الصغير الأعَجف المفزع بين ماكبث وزوجته بعد حادث القتل، فقد سأل ماكبث زوجته، ألم تسمع ضجيجاً، فأجابت:

"لقد سمعت نعيق البوم وصرير الهوام".

حسناً، إني لأعجب؛ هل يسمى كثير من الناس هذا السطر نسخة غير مختارة ولا مصفاة من الحديث العاري الذي يدور في الحياة الواقعية؟! إنه يبدو لي أن شكسبير بأجمعه يكمن في هذا السطر، فكل كلمة ويكاد يكون كل حرف من هذه الخيوط الصوتية المتكررة في خشونة صارمة، والتي تمتعك بها ممثلة عظيمة فتملأ منها أذنيك، كل هذه الكلمات والحروف كانت من غير شك نتيجة لإخلاص في الاختيار والتهذيب والكمال، إخلاص لمشاعر شكسبير وحاسته الخاصة بالفزع الروماني، وإنك لتستطيع أن تتخيل شكسبير عندما انتهى من كتابة هذه الكلمات، تتخيله وهو يلقى بقلمه ويقول كما قال ثاكرى: "يا إلهي، إنها تحفة" وهو لا يقول هذا لأنه حصل على قطعة تشبه الحياة الواقعية تمام الشبه، ولا لأنه تَقَلَ طبق الأصل ما يمكن أن يطلق عليه حديث مسجل لنبيلة من نبيلات القرن الحادي عشر الاسكتلنديات في لحظة من لحظات الإثارة والانفعال، ولكن لأنه حوَّل هذا إلى تعبير رائع غير مباشر عن أحاسيسه الخاصة بحالة هذه الزوجة في مثل هذا الموقف.

فإنه مثلما نجد عند "ستيرن" (Sterne) أو دكتور "جونسون" (Dr. Johnson) أو "كارليل" (Carlyle) أو أيٍّ من أولئك العظماء الذين يشرحون مشاعرهم الخاصة في أدبهم، كذلك نجد هذه الخاصية الفنية حتى في صميم الكتابة المسرحية التي تلتزم الشروط العادية للفن الأدبي ولكل فن آخر، والتي تسجل قدراً من النجاح أو الفشل بنسبة ما تعكس من شخصية كاتبها ونظرته للحياة، وما تعكس من حس لغوي دقيق، وبالنسبة أيضاً إلى ما تتسم به الشخصية التي يراد لهذه الكتابة أن تعكسها، إلى ما تتسم به هذه الشخصية من خصوبة أو جدب ومن قوة أو ضعف.

إن المرء ليجد ما يغريه بأن يقول شيئاً وإن كان ظاهره الباطل إلا أن باطنه الحق، وذلك أنه في بعض الاتجاهات تكون المسرحية الرائعة ليست أدبية فقط بل أدخل في باب الأدب في كثير من صور الأدب الأخرى، ونحن نعرف فكرة أرسطو الجميلة عن الفن، وهي أن الفن يحاول دائماً أن يخلص نفسه من الادة؛ من مادته التي صيغ منها، أو أن يحوِّل مادته – كما يقول أرسطو – إلى صورة، فالرسام أو النحات، كل منهما دائماً يقلل ويقلل من نسبة الألوان أو الرخام غير الحيوية أو غير المعبرة، والكاتب يحرر معانيه من أثقال الكلمات غير المعبرة التي توهنه عن الوصول إلى هدفه وتمنع أفكاره المنقولة من أن تكون هي هي بقوتها التي حملها لها.

ومعروف أن هذه الطريقة واحدة فقط، من طريقتين متعارضتين، أو يبدو أنهما متعارضتان، للنظر إلى شيء واحد، والطريقة الأخرى هي أن ينظر الفنان إلى مادته على أنها مبعث المتعة والإمداد، وهي وسيلة لفكرِهِ ومهماز لخياله، ومع ذلك فما زالت الفكرة الأولى التي تقول إن الكلمات تعتبر عائقاً وتعتبر قوة للمقاومة ينبغي للكاتب أن يتغلب عليها إلى أبعد حد يستطيعه، ما زالت هذه الفكرة ساطعة مضيئة، ونستطيع على ضوءها أن نرى أية نشوة تلك التي يبعثها الانطلاق والقوة المتزايدة التي لا بد أن الصورة المسرحية تمنحها لأي فنان أدبي يسيطر عليها ويملك ناصيتها، تلك الصور التي ترتقي فيها كل وحدة من وحدات المادة، كل كلمة يستعملها الكاتب ترتقي في هذه الصورة وترتفع إلى مستوى جديد من مستويات المعنى وتصبح أكثر حيوية بوساطة القيم المتزايدة التي تستقبلها عندما تمثلها فوق المسرح، وهناك بفضل ما تلقاه الكلمات من مساندة الأحداث المشرقة والحركات والمناظر، فإن كل كلمة قد تذهب إلى مدى بعيد جداً، بل أبعد من أي مدى تبلغه في مكان آخر، وكثير من الأساليب المعتادة في الكتابة الخيالية تحذفَ تماماً، ويكون الفنان حراً في أن يركز على التصفية والتقطير حتى يحصل على لباب الجوهر أو جوهر اللباب، فيختار ويعيد الاختيار، ويهذب فيكثر التهذيب، ويتناول بالتنقيح هذه الأجزاء القليلة الخصيبة التعبير، هذه الأجزاء التي بقيت بعد أن انتهى عمل الكاتب القصصي في الاختيار والتنقيح، ومن المؤكد أني لا أعرف شيئاً من الأدب غير المسرحي تبدو فيه كل المادة وقد ارتقت إلى صورة كما تبدو في بعض

القطع الرائعة التي تصور العاطفة الفياضة والحركة السريعة في بعض المسرحيات، ومثال ذلك المنظر الذي يقع قبل موت ديسدمونا (Desdemona).

والآن لنجمع ما نستطيع جمعه من تلك الملاحظات؛ فالمسرحيات يطلق عليها إطلاقاً عاماً أنها "أدبية"، إما بمعنى أنها كتبت كتابة جيدة، وإما بمعنى أنها كتبت كتابة رديئة.

فهذه التي أُدينت بأنها أدبية يمكن – مرة ثانية – أن تتفرع إلى تلك التي تعتبر كتابتها رديئة بالنسبة إلى تقديمها للمسرح، وتلك التي تعتبر كتابتها رديئة كلية؛ هي رديئة ككتاب، وهكذا فإن مسرحيات "شيلي" برغم ما فيها من خصائص عظيمة فقد كتبت بطريقة لا تصلح للمسرح، ومسرحية مثل "المياه الساكنة تجري بعمق" التي كتبها "توم تايلور" بالرغم من أنها تصلح بعض الصلاحية للمسرح فقد أدينت بأنها "أدبية" لأن شخصياتها تتحدث بلغة الكتب المسرفة في التشدق.

كذلك يمكن أن تتفرع المسرحية التي امتدحت بأنها أدبية إلى فرعين أيضاً، فهي تتفرع إلى تلك التي نحس بأنها قد كتبت كتابة جيدة للمسرح خاصة، وتلك التي بينما هي تحتال وتدبر لنفسها الطريق إلى المسرح، فهي ترضي النقاد من طبقة "سانتسبري" (Saintsbury) ومن على شاكلته في التفكير، حيث يقول إن هذه المسرحيات جديرة بحياة أفضل من المسرح وأرقى، وينبغي أن تجلد تجليداً فاخراً.

وعلى ذلك فالمسرحية الأدبية قد تعني مسرحية جيدة إطلاقاً، جيدة إذا قرئت، جيدة إذا مثلت، كما أنها قد تعني مسرحية جيدة إذا قرئت ولكنها رديئة إذا مثلت، وقد تعني أيضاً مسرحية رديئة إذا قرئت، ولكنها رديئة تماماً إذا مثلت. [١]

وفي الحق أنه لا توجد مسرحية جيدة أو رديئة لا تستطيع أن تمتدحها أو تدينها بأنها "أدبية"، مع لهجة خاصة أو إشارة معينة توضح بها رضاك أو سُخطك، وهذا الاضطراب، أو كثير منه، يبدو أنه يأتي نتيجة للطريقة غير المحكمة في الكلام عن الأدبي والمسرحي كاصطلاحين من الضروري أن يكونا متقابلين ومميزين، بينما التمييز بينهما واحدٌ من تلك التمييزات التي تبدو حقيقية تماماً عندما نفكر بكسل، ولكنها تتضاءل وتتضاءل حتى تكاد تمحى عندما نفكر بنشاط، إنه تمييز يشبه التمييز بين معرفة شيء بطريقة نظرية، ومعرفته بطرقة عملية، إننا جميعاً نستعمل هذا النوع من التعبير ونأخذه كمنحة من غيرنا دون عناية، كأن النظري والعملي نوع من المتناقضات الطبيعية، ولكني أعتقد أن أي مفكر حريص سوف يقول لنا، إنك إذا عرفت شيئاً معرفة نظرية ولم تعرفه معرفة عملية فإنك حينئذ لم تعرف حقاً نظريته كلها، وإذا عرفته عملياً ولم تعرفه نظرياً فإنك حينئذ لم تعرفه عملياً معرفة حقة، فكلما اقتربت المعرفةُ النظرية للشيء إلى الوصول للكمال كلما اقتربت

---

(١) تذكر في هذه التقسيمات الصارمة بتقسيمات أخرى لجأ إليها ابن قتيبة في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء"، فقسم الشعر أربعة أقسام (شعر حسن لفظه ومعناه، وشعره حسن لفظه وساء معناه، وشعر ساء لفظه وحسن معناه، وشعر ساء لفظه ومعناه) وكما ترى فإن كلا من التقسيمين بعيد كل البعد عن النقد الأدبي الخالص، وإلا فكيف نسمي شيئاً ساء لفظه ومعناه شعراً، وكيف يسمي شيء لا يصلح للقراءة ولا للمسرح مسرحية؟!.

إلى التطابق مع المعرفة العملية له، وكلما ازدادت معرفتنا العملية للشيء وقربت من الكمال كلما تضاءلت الفروق بينها وبين معرفة نظريته، ويكاد يكون هذا بالضبط هو التمييز بين الصفات والقيم الأدبية والمسرحية في أية مسرحية، فإذا ما كان إدراك المرء للقيم الأدبية والقيم المسرحية مرتبكاً وضحلاً كان التمييز بينهما كبيراً وكانت الهوة سحيقة.

فإذا ما كنت تعني بالقيمة الأدبية قيمة الكتاب نفسه (Bookishness) ، وبالقيمة المسرحية العمل على المسرح (Staginess) ، فمن السهل أن تدرك أن التعارض بينهما تعارض مذهل، ولكن بنسبة ما يفحص المرء ويمعن النظر في إدراكه الخالص للروعة الأدبية في جانب والروعة المسرحية في الجانب الآخر، بنسبة ما يجد أن هذا التعارض المزعوم أو الخصومة المدعاة تبدأ في الذبول وتنتهي إلى غير شيء، كما تضاءلت الفروق بين معرفتنا النظرية للشيء ومعرفتنا العملية له بمجرد ما بدأنا نقصد بكلمة "المعرفة" معناها الحقيقي حينما نقولها، بدلاً من أن نعني بها نصف المعرفة.

وهكذا قد نقضي على ما يبدو بين القيم الأدبية والقيم المسرحية من خصومة، ونصلح ذات بينهما، إذا استطعنا فقط أن نطهر عقولنا من آخر أثر من آثار التفكير العقيم المتكاسل حول هذه القيم.

مطابق للواقع إلى حد معيب

- ١ -

لقد كان من عادة جنس قديم من أعظم الأجناس أن يحمل مرضاه إلى الطريق على فراشهم حتى يمكن لأي عابرٍ أن يراهم ويقول ما يظن أنه سوف ينفعهم ويخفف آلامهم، ولقد كانت الفكرة أنه بهذه الطريقة يمكن لأي عبقري في الشئون الطبية غير محترف، ممن يتجولون في المدينة، أن يشترك في وضع الخطة لعلاج هذه الحالة، ولم تبق لنا من الوثائق كلمة واحدة عن نسبة نجاح هذه الطريقة ونسبه الشفاء بين أولئك المرضى، ولكن من المحتمل أن بعض هؤلاء المرضى كانوا يحصلون على الشفاء ويعيشون بعد ذلك وقتاً ما.

إن لدينا سبباً يجعلنا نأمل في جدوى هذه الطريقة، وذلك لأنها إحدى طُرُقنا المفضَّلة لعلاج الفنون: الرسم، والمسرح، والأدب، وغيرها من الفنون، فنحن نقول أولاً، إن هذا الفن أضحى مريضا يُحتضر، وقد يزعم الفن المجدب المريض أنه لم يشعر في يوم من الأيام بأنه أحسن صحة منه الآن، ولكننا نعامل مثل هذا الهذيان في حزم حازم، فنشد وثاقه في سريره، ونضع السرير على قارعة الطريق أو في حديقة عامة، ثم ندعو كل إنسان حتى من لم يمارس هذا الفن الدقيق وليست له دراية به، ندعوهم جميعاً ليتحسسوا نبضات قلبه وينظروا في لسانه ويقولوا رأيهم فيما يلزم له من دواء.

ومما لا شك فيه أنه لن يكون هناك إجماع تام بين أولئك المارة، ولكن من آن آخر يظهر تيار عام، حتى في هذه العقول غير الفنية، وترتفع صيحة عامة تقول إن فناً أو مجموعة من الفنون تعاني نوعاً خطيراً جداً من الأمراض لا يمكن الخلاص منه إلا بإتباع نظام خاص من العلاج والحرص على هذا العلاج بكل دقة.

وقد ترددت في الآذان منذ حين نغمة من تلك النغمات الجماعية تؤكد أن ألواناً من الفنون تعاني من الإفراط الشديد في التقليد، وأن هذه الفنون تمثل الناس والأشياء بطريقة تقليدية؛ إنها تصورهم طبق الأصل في إتقان وضبط غير مفيدين، فهذا الرسم لوجه الإنسان يشبه الأصل إلى حد مؤسف، والأسف هنا وكل قوارض الكلم تُوَجَّه للرسام للا للمرسوم، وهذه اللوحة للمنظر الطبيعي يقال إنها مطابقة للأصل إلى حد يجعلها غير جيدة، أما هذا التمثال لـ "بان" (Pan) [1] فيقدره الناس ويقبلون عليه لأنه يشبه الملكة فيكتوريا وليس لأنهم يخطئون ويظنون أنه "بان"، أما لو كان يراد له أن يشبه الإله دون أن يمس ذلك إيمانهم به فكان ينبغي أن يقدم نفسه كهيكل لبوديسيا (Boadicea) أو للتقدم الصناعي [2] حتى لا يقول أي ناقد عياب إن الفنان قد بعثر جهده في هذا العمل التافه، عمل الناسخ المقلد، حين كان ينبغي له أن ينصرف إلى القيم الجمالية الضخمة.

---

(1) إله من آلهة الإغريق القدماء.

(2) يبدو أن الإغريق كانوا يرمزون بهذا الإله للمادة المجردة.

ولكيلا نُغالي في قيمة هذه السطور، نقول إنها تعليق جديد قد يدفع بكمية من الذخيرة إلى أولئك الذين يتكلمون عن الفن بحزن وأسى، والذين هم فريسة طبيعية للفنانين السكارى، ولكن أكثر الأشياء طرافة في هذا الموضوع هو أن الحكمة الجديدة قد تجاوزت حد الصراخ على قارعة الطريق واقتحمت الاستديوهات، فقد قام بعض الدعاة – على الأقل – بسوْق براهينهم في شجاعة وأناقة، فرسموا صوراً ظهر فيها تعبيرهم على أعماق نفوسهم غير ملوث بأي نوع من أنواع التقليد أو المحاكاة للملامح الخارجية لأي إنسان آخر، أو حتى في الملامح العامة للجنس، فهذه النفوس العميقة لم تكن دائماً مما يكن رؤيته أو إحساسه، ومع ذلك فقد عرفناها من كلماتهم التي كتبوها أو قالوها، والتي تغنوا بها أو رقصوا عليها، والتي وُضعت بالألوان في لوحاتهم بتأمل عميق أو شرود شديد، والتي نفوا فيها أفكارهم البناءة العريضة، والشيء الذي لا خلاف فيه ولا نزاع حوله، هو أنهم قد رسموا هذا الذي لا تستطيع العين أن تراه.

– ٢ –

ولكن المجال في فكرة واسعة كهذه الفكرة لم يكن ليقف عند فن واحد، فإن هذا المرض، مرض التقليد الذي يؤدي إلى نسخ الأشخاص والأشياء لدرجة تستطيع أي عين أن تعرفها، هذا المرض لم يوقف أعراضه ويقصر أضراره على الرسم والنحت وحدهما، ولعل فنانك التافه يحاول في ذلة أن يقنعك بأن الخريف أو مستر بالدوين أو مسز ورثيمر

هي التي ألهمته، ولكن الممثلين ليسوا أقل سوءاً، فهم يعيدون إلى الحياة، بدون خجل، شخصاً مغتصباً ثقيل الظل أحدب الظهر مثل "ريتشارد" (Richard) أو رجلاً بديناً أشيب الشعر مثل "فالستاف" (Falstaff)، لماذا لا نهجر هذا العمل الشاق الوضيع المميت؟ لماذا تتظاهر بأنك "ولسي" وحولك لندن في القرون الوسطى، أو "شيلوك" وحولك البندقية بدلاً من لندن في القرون الوسطى أيضاً؟ لماذا لا تصعد إلى المسرح ببساطة دون هذه المظاهر السطحية لتمنح جمهورك لباب المادة وتنثر من حولك بريق عبقريتك وسحرها غير مشوب بأي لون تافه من ألوان المظاهر؟ وإذا كنت قد خُلقت من طينة هذا العمل وهيئت له فما حاجتك إلى هذه القشور الخداعة؟ ما حاجتك إلى المساحيق والفراء وشارات الطوائف وملابس اليهود؟ فلنترك هذه التغيرات الآلية كلها لقيصر ذي الأنف المعقوف، أو "باردولف" ذي الأنف الصغير الدقيق، إن الفن المسرحي – كغيره من المقدسات – ليس إلا روحاً يجب أن تقدس بإخلاص وصدق، فليكن الممثل مخلصاً كل الإخلاص وأصيلاً كل الأصالة كالطائر الغريد وهو يشدو والطفل البريء وهو يرقص فرحاً وابتهاجاً.

والآن يأتي دور الشعر، فكثيراً ما يقال لنا إن الشعراء أضاعوا جهوداً في هذه النسخ المقلدة مثل قصائد "فرجيل" و "تينيسون" في وصف المناظر الطبيعية، فهي مجرد عمل خادع من الوزن والقافية ومن هذه الأدوات القديمة المهملة من تصوير للقطط في جميع الأطوار والأعمار، لقد آن للشعراء أن يصبُّوا أرواحهم كما هي في كل ما يصوغون من قصيد، وليهزوا نفوسنا مباشرة لا عن طريق الدوي الفارغ

لبعض الأوصاف المعقدة لقِدْر قديم من القدور التي كان يوضع فيها رفات الموتى من الإغريق أو للخريف وهو ينتظر بجانب الكروم ومصادر النبيذ.

أما فن النثر القصصي فلم يشعر بعد بوقع اليد المصلحة، ولكن حالته لا تختلف كثيراً عن غيره من المؤذيات الأخرى، ألم يكن من الأفضل لهوجو (Hugo) في قصته (Gavvain) وهاردي (Hardy) في قصته (Jude The Obscure) أن يمنحا القراء عواطفهما نفسها مباشرة بدلاً من بذل عشرات الألوف أو مئات الألوف من الكلمات في عمل نوعٍ من الأشباح لهذه الأشياء القيمة؟ دع الطنطنة والضجيج الصاخب واقصد إلى الجوهر، قدم لنا الضحك والدموع نقية من كل هذه الظلال المصنوعة في ثقل من الأجزاء الصماء في الحياة.

- ٣ -

وقد يحظر لك أو يحدثك شعورك بأن هذا الكلام غريب، وإني لأصْدُقك الحديث فأقول لك إنني أيضاً أشعر بذلك، وبالرغم من هذا كله فإن هذا الكلام هو عين الصواب، وليس ما يبدو فيه من غرابة إلا ما يبدو في كل شيء متطرف ممعن في المغالاة.

لأنه من الصحيح تماماً أنه في أي عمل فني رائع يكون العنصر الأدبي الصادق لتشخيص الشيء وتمثيله صغيراً نسبياً خارج عقل الفنان.

وكما قال "بلزاك" (Balzac): "إن العملية الفنية ليست هي أن تنسخ الطبيعة بل أن تعبر عنها" ولكننا نجد إنتاجاً فنياً لا يقع تحت

حصر، ونجده مملاً جديباً لأن كتابه لم يتجاوزوا تجديد القرائن في المظاهر الجسدية لتفاصيل موضوعاتهم، فنجد في قطعة منها شفتين حمراوين احمراراً متحدياً، وفي قطعة ثانية عينين رماديتين لهما أهداب تتفق معهما، وفي أخرى نجد عُنُقاً أو ذقناً، وهكذا نجد كثيراً مما يصوره فنانون لهم مهارتهم الملحوظة، مجرد صور مرصوصة قد رسمت رسماً ميتاً لا روح فيه.

ومرةً أخرى نقول إنه من الصحيح تماماً أن كثيراً من الممثلين المتوسطين يفقدون روح الدور الذي يقومون به ويجردونه من الحياة بإفراطهم في الاندماج في النقط التافهة التي تصور طبق الأصل زينة الإنسان ومظاهره الخارجية، وكثير من القصص أيضاً قد تحطمت على هذه الصخرة، لأنه لا يمكن لشيء أقل من العاطفة الحقيقية نحو هذه التفاصيل في ذهن المؤلف نفسه أن يقدم لنا البهجة والحيوية اللتين رافقتا هذه التفاصيل الدقيقة من أواني الطعام وأدوات الملابس عند "سكوت" (Scott) و "ديفو" (Defoe)، فأي شيء يحبه الكاتب القدير حباً حقيقياً يستطيع أن يجعله شيئاً محبوباً لدى القارئ الجيد، ولكن الحب شيء والقيمة العليا للعمل شيء آخر، مقدرته على أن يحرك المتفرج أو القارئ المناسب، كل ذلك يعتمد على الدرجة التي ظهر بها التعبير الحر القوي عن عاطفة الفنان منفكاً عن العمل البدائي، وهو استدعاء بعض الأشياء الخارجية وجلبها إلى مجال الشعور.

وهكذا يمكنك، مع الحذر الشديد والتحفظات الكثيرة، أن تقسم عمل الكاتب أو الرسام إلى نصفين، وتطلق على أحدهما النصف العلوي

وعلى الآخر النصف السفلي، ومنذ الآن فإني أشعر بميل من جانبي إلى أن أسحب هذا القول، ولكن بما أنه قد سبق إلى القول فإني أجده بغيضاً إليَّ لأنه يسمح بتجزئة الانهماك الذاتي المقدس لعملية البناء الفني، ومع ذلك فلندعه قائماً، فهو إذا فهمناه بمعنى خاص يكون صحيحاً لا غبار عليه، وهو يمنحنا مصعداً نصعد به إلى طريق من التفكير الواضح، إذا فكرنا لحظة في فصل الجريمة في مسرحية "عطيل" (Othello) على أنه يقبل التقسيم إلى عنصرين؛ أحدهما جمال معنوي خاص بالمأساة، عاطفة حزينة رائعة قابلة للنقل من المؤلف إلى الممثل أو منهما معاً إلى الجمهور، والعنصر الآخر هو تتابع الجهود لاستحضار صور صادقة لمخدع في حجرة نوم؛ سرير، عدد من الوسائد، شمعة موقدة، امرأة نائمة، رجل يتحدث إلى نفسه ويأتي بحركات وإشارات، وأخيراً يهجم على المرأة ويقتلها.

إني أستطيع على أي حال أن أفهم أن فكرة استحضار كل هذه الصور المادية؛ اختراع الأثاث وتصميم التحركات البدنية المناسبة لعطيل وتوزيعها، وكذلك التحركات المناسب لديدمونا (Desdemona)، كل ذلك عمل أقل سموا، أو أقل انطباقاً على وظيفة العبقرية التخيلية، من الاحتفاظ بسير العاطفة الغامضة وحركاتها السريعة وأثرها المستمر في أعماق عقول المتفرجين، ولكن ليس من السهل أن تفكر في هاتين العمليتين على أنهما عمليتان منفصلتان انفصالاً تاماً من الناحية العملية.

ومع ذلك فإنني أحاول أن أفكر في هذا المنظر من مسرحية عطيل دون سرير ووسائد وشمعة موقدة ووجه أسود يعمل في انفعال، أحاول ألا

أرى أمامي سوى عنف العاطفة وقوتها بدون جسم تتمثل فيه، ولكني حينئذ لا أرى شيئاً، إن الأمر يبدو كما لو أمرت بألا أفكر في العين الجميلة ولكن في جمال هذه العين، وأن أبعد كل صورة مرئية للعين الحقيقية في الجسد وأثبت كل ذهني وأركز فكري في جوهر غير مادي من جمالها، وليس فيها هي، إني لا أستطيع أن أفعل، فهل يستطيع أحد؟.

– ٤ –

يبدو أن هناك فرقاً طبيعياً – أو كما يسميه بعض الناس، علمياً – بين مجموعتين من الفنون:

أما المجموعة الأولى فهي تلك الفنون التي تعودت أن تصور إما الأشياء المادية، وإما الأشخاص، وإما الرموز المادية للأفكار أو للعواطف أو للأحداث؛ فالرسام يصور الأهرام أو "دوج لوريدانو" (Doge Loredano) [1] أو الخريف، أو الأمل أو صلب المسيح، أو "الفريد غير مكترث بالفطائر"، أو "تسليم كاليه"،

(1) سورة حاكم من حكام البندقية القدماء.

ويصـــور النحـــات جـــون برايـــت
(John Bright) ، أو بتربـان
(Peter pan) أو مستر كارنيجي
(Mr. Carnegie) أو المجاعة،
أو حـــب الأمومـــة، أو الفجـــر، أو
بـاكوس وهـو يشـرب، أو الثعـابين
تخنـــق لاوكـــون (Laocoon) .

والممثل يمثل مغتصباً مقوس الظهر يفيض حقداً ويقطر غضباً، أو يمثل شيخاً هرماً عليل الأعصاب مريض المزاج سخي اليد كثير النسيان خرف العقل، والكاتب المسرحي أو القصصي يصور شخصيات تعتبر نماذج للطموح الخائب أو الحب الفاشل أو للدماثة الخادعة والمظاهر الكاذبة، وهم حين يفعلون ذلك يقولون أو يزعمون في أغلب الأحيان إن الأمانة المميزة في التمثيل كانت هدفهم الصادق، واعتقادهم هذا مسجل في كثير من إنتاجهم المألوف، فالممثلون "يرفعون المرآة أمام الطبيعة لترى فيها نفسها" والنحات القدير يتحايل على الطبيعة فيكون محاكيها بحق، ويكون عمله هو:

كالحياة قُلدت بحيوية
كما يقلد النوم الموت.

وأما المجموعة الثانية من الفنون فهي العمارة والموسيقى والرقص، إذ لا يوجد في هذه الفنون – كقاعدة عامة – تصوير أو تمثيل لشيء سبق وجوده، ولكنها إيجاد لشيء جديد، هي الإنتاج المباشر والتعبير عن

تجربة شخصية أو عاطفة أو كليهما، فالقاعة الكبرى لمدينة من المدن إذا كانت جديدة في طرازها تماماً، والكنيسة الجديدة أيضاً، لا يمكن أن تكون محاولة لتمثيل غيرها، إنها قد تذكرك بقصر من القصور في عصر النهضة أو بمعبد إغريقي قديم، ولكنها إذا كانت نسخة طبق الأصل من شيء آخر كأنها مجرد مرآة ترى فيها هذا الشيء الأصلي، فإنها حينئذ تكون شيئاً فارغاً سخيفاً لا معنى له من الناحية الفنية، فالتشبه بشيء قديم أو محاكاته وتمثيله ليس هدف هذه الأعمال الفنية وليس جوهرها؛ وإنما هو عرضي فيها أو نقص خطير في فنيتها، وكذلك أية قطعة موسيقية رقيقة، أو رقصة لطيفة – كقاعدة عامة أيضاً – لا تزيد بالقياس إلى إخلاصها في تمثيل شيء مادي عن بعض المعاني الجسدية، ولكن التحفة المثالية من الموسيقى أو الرقص تحاول أن تقدم لنا بعض عواطف الفنان مباشرة وبدون تقليد أو تمثيل لأي شيء خارج الفنان، كما يفعل المهندس المعماري الممتاز أيضاً، إذ يحاول أن يقدم لنا – بطريق مباشر وميسر قدر استطاعته – أجمل شيء يمكن أن يفي بالمطالب العملية الخاصة.

– ٥ –

إن فرقاً شاسعاً كهذا لا يمكن أن نزيله بأن نبين أن بعض الفنانين الممتازين في أحد فنون المجموعة الأولى قد استغنى إلى حد كبير عن عنصر التصوير والتقليد في عمله الفني، لقد فعل ذلك "هستلر" (Whistler) في كثير من صوره، فلوحته كريمورن (Cremorne) ليس بها إلا محاولة بسيطة لتمثل شيئاً كان معروفاً في ذلك الوقت بصفة عامة

يحمل الاسم نفسه "كريمورن"، وكثير من الشعراء حاولوا أن يصوروا الناس والأشياء والبقاء بأشكالهم وألوانهم في غموض يشبه غموض الشفق.

وفي الناحية الأخرى نجد – في المجموعة الثانية – بعض القطع الموسيقية تحاول إلى درجة محدودة أن تصور أصوات الحرب، أو حياة القرية، أو الأصوات في مزرعة، أو حظيرة للحيوان، وتحاول رقصة من الرقصات أحياناً مثل رقصة "البجعة الميتة" (Dying Swan) أن تصور تصويراً مرئياً إلى درجة محدودة بعض الحركات، ولكن مثل هذه الأعمال يشعر بها كل ذي حس مرهف، ويضعها في مرتبة أقل من التحف الفنية من بنات جنسها أو مجموعتها، وتستطيع أية حاسة ناقدة حادة أن تجد في هذه الأعمال شيئاً من الغرابة، شيئاً من المهارة العجيبة والدهاء المذهل الذي يحاول أن ينفِّذ شيئاً ليس من الممكن تنفيذه أو لا يستحق التنفيذ؛ فكأن هؤلاء الفنانين بعملهم هذا إنما يدعمون الفرق الشاسع بين الفنون التي هي تمثيلية تصويرية بالضرورة، والفنون التي هي إيجادية بالضرورة، بين الفنون التي يعبر فيها الفنان عن نفسه بالنسبة لبعض الأشياء أو الأحداث المعينة الخارجية عنه، والفنون التي يعبر فيها الفنان، عن نفسه دون هذا القيد أو دون هذا العون الخارجي كما قد تُحب أن تسميه.

– ٦ –

فإذا تجاوزنا نوبات الإهمال لهذه الفروق أو الثورة ضدها والتمرد عليها، فسوف نجد سماتٍ لعصور من العقم والكساد الفني، فكل فن – في أحسن حالاته – يعتبر فناً عاقلاً في ثبات راسخ، فقد يرفع كثيراً من

الأعلام الخفاقة في ابتهاج عنيف ولكنه يرفع هذه الأعلام من خلال النوافذ البصيرة في حصن العقل، وما دام الفن يتمتع بصحة جيدة، وما دامت الدنيا لا تقف ضده وتناوئه، فهو يمارس هذه الفضائل البرجوازية ولكن ليس عن خضوع مؤلم لقانون صارم وإنما لأنه يحس بالمتعة في ممارسة هذه الفضائل، لأنه يحس بسيطرته على السر العظيم للحياة؛ إنه يستطيع أن يرى الجِدَّة المتألقة في الأشياء القديمة، ويشعر بالنشوة الموجودة في الأشياء المألوفة، إنه يتمسك باعتداله وهو يشعر بانتهاج لاحتفاظه بتوازنه الضروري وسط هذه الهزات كمن يمشي على حبل مشدود في ارتفاع شاهق، وإذا قرأت مقال "هوراس" (Horace) عن الشعر أو ما كتبه "درايدن" (Dryden) عن كتابة المسرحيات فسوف تشعر بهذا كله، إن هؤلاء الذين يكتبون وهم يفيضون بالابتهاج لأنهم يضمون عصراً عظيماً خلاقاً في أذهانهم لا يشعرون بأية حاجة إلى المفارقات الظاهرية أو الجدة التي تهز الجماهير أو أي لون من ألوان الانتباه القسرى المحرك للمشاعر، فالشيء العادي المألوف يصبح في لذة الخمر عن طريق هذه اللفتات.

ولكن عصور أخرى تأتي، وتلفح الحربُ الأوروبيةُ جميع الشعوب، وتسبب لهم الاضطراب في حياتهم، وتقلب مستويات أحكامهم وتقديرهم، وتغير من مقاييسهم، وتحط من معنوياتهم، وتفسد تعليم صغارهم، أما بالنسبة لقراء الأدب وعشاق الفنون، فإنها تحطم أعصابهم، وتضعف إحساسهم إلى الحد الذي يجعلهم يميلون إلى التخلي عن النظام الذي كان موضوعاً لهم كالمريض المتمرد الذي يخرج على نظام

الطعام الذي وضعه له الطبيب، إنهم يجدونه تافهاً لا طعم له ولا جاذبية فيه، ويصيحون في طلب طعام جديد مذاقه أحدُّ وتوابله أكثر، إنهم يريدون أن ينتعشوا بشيء جديد، شيء كثير الزخرف عنيف الإثارة، شيء لم يكن إنسان يظن قديماً أنه سوف يصبح في المرتبة الأولى بأي حال من الأحوال، من أجل هذا ظهرت مغامرات تعسة كثيرة في الأدب والفن منذ الحرب الكبرى، ظهرت القصص والمسرحيات الجنسية المصطنعة في غير ما تحفظ ولا مداراة، وظهر التخلي المصطنع عن موسيقى الشعر القصير وأنغامه، كما ظهرت الثورة المفتعلة من صغار الرسامين والنحاتين ضد طبيعة مادتهم وضد التجارب والتقاليد الخاصة بفنونهم، وحينما تجف الينابيع الصافية لفن من الفنون توجد الفرصة لهذا السعي العصبي الصاخب في طلب الإرشادات الجديدة والتعليمات التي سوف تمكن المتوسطين ومن هم دون ذلك من ممارسي الفنون أن يتفوقوا على "جاريك" (Garrick) "وجولد سميث" (Gold Smeth) و "رينولدز" (Reynolds).

وكثيراً ما يكون من مبادئ التوجيه في هذا السبيل أن أي تعميم هام أو تمييز عميق مقبول حتى الآن لدى كبار المشتغلين بالفن، يكون في نظر هؤلاء المجددين الأدعياء شيئاً زائفاً لا قيمة له، وفي هذا السبيل أيضاً يقول كثير من المرِحين الأذكياء؛ أن الصورة ينبغي ألا تمثل شخصاً معيناً أكثر مما تفعل السيمفونية ذلك، وإن الممثل أو الكاتب المسرحي يجب ألا يعطينا الشخصية "كما كانت في الحياة" أكثر مما يفعل الراقص حين يرقص لتمثيل شخص آخر.

إنك لن تستطيع الدخول في جدل نافع ضد هذا المبدأ، ويصبح الأمر جدياً فقط إذا كان هناك استثناء يذكر من حالة العجز الإنشائي الذي يسود الفن عند قبول هذا المبدأ، لقد انتظرنا حتى الآن عشر سنوات منذ الحرب لنرى بادرة لأي تفجر جديد يستحق الذكر، لأية قوة خلاقة في أي فن من الفنون، وانتظرنا كذلك لنرى تفجراً لنوع أعظم من أنواع النقد، ذلك النوع الذي يستطيع أن يستخلص الحقائق الواضحة من الحقائق الميتة، وأن يبعث في القطعة القديمة من الحقيقة ضوءاً خاصاً يجعلها تشع كما تشع الجوهرة.

إن هذه العجائب قد يتأتى تحقيقها، وقد ينتعش كذلك كثير من الفنون كالرسم والشعر والقصة والمسرحية، كل هذه الفنون قد تجتاز في سلام منطقة الرهو الحقيقي الخطيرة التي ترفرف أعلامها فيها الآن دون أن تهتدي إلى اتجاه خاص يؤدي بها إلى طريق النجاة، وفي أعقاب هذه الوقفة الطويلة بعد الحرب، قد يوضع حد لهذا الكلام النظري العقيم الذي حاول ذوو المواهب الضحلة أن يملئوا به الفراغ أو يرسلوا شيئاً من الحيوية يخفف من سآمة الانتظار ويقصر من مداه، فعند ما تهب رياح العبقرية الخلاقة فلن ينتظر كاتب أو رسام خيالي ليدخل في جدل عقيم مع نفسه أو مع غيره حول المدى الذي ينبغي أن يمثل الطبيعة في حدوده عند ما يصوغ فنه على مثالها، بل سوف يقوم بعمليته الفنية أولاً، سوف يقوم بها كما تدفعه أحاسيسه، وحينئذ يجلس ويصغي – وفي عينيه بريق – إلى الدوي الذي تحدثه كل هذه الفراشات الذكية والنحل المغرد في عمله الفني.

- ٧ -

ولكن لماذا نتوقع أن صاحب الفن التمثيلي التصويري سوف يستمر ويستطرد في عمل نسخ جديدة من الأشياء والأحياء؟

ذلك لأن ابتهاجه بذلك أعظم من أن يهجره، وإنما كان هذا الابتهاج عظيماً إلى هذا الحد لأن ما ندعوه نسخاً وتقليداً يعتبره هو خلقاً وابتكاراً.

إن فالستاف، أو مسز جامب، الشخصيتين المعروفتين عن شكسبير وديكنز، قد يمثلان فارساً ومربية يعرف شكسبير أولهما ويعرف ديكنز الثانية، ولكن في هذه الحالة، ما يمكن أن يكون مجرد نسخ في كل مرة يعتبر خلقاً لشيء قد هذبه الفن وارتقى به ووضعه في صورة رائعة مع أنه مأخوذ من شيء عادي جداً في الطبيعة.

والصورة التي رسمها "رمبراندت" (Rambrandt) لسيدة هولاندية عجوز، تمثل هذه العجوز خاصة، ولكن التمثيل قد نفذ بطريقة تنقل إلى متلقي الفن شيئاً أكثر بكثير من الحقائق الواضحة في وجه هذه السيدة العجوز، فقد ابتكر الفنان في هذه الحقائق أو في ثناياها نوعاً من النغم الجميل أو الحزين يبدو بين غيره من الأشياء في تلك السن الواهنة، كما يبدو في الصورة هذا العزم الإنساني والاحترام الذاتي والوحدة الفردية.

فالتقليد والابتكار إذن يمتزجان إلى درجة تجعل الفنان لا يستطيع ولا يريد أن يميز بينهما، وكما يفعل العاشق المتيم الذي يصنع له خياله

من امرأة عادية آلهة يعبدها، فكذلك يفعل الفنان؛ يمتع نفسه بان يخلط عمله الخلاق بوجه النموذج الذي يبدأ في رسمه، بل وبكل جزء من أجزائه، فتعبيره عن نفسه أولاً، وحصوله على مشابهة إنتاجه للنموذج او المنظر الطبيعي الذي يرسمه ثانياً، ليسا في نظره هدفين متنافسين أو مطلبين متعارضين، وإنما يظهر له كل منهما على أنه حالة من الوصول إلى الآخر، فهو يتتبع الهدفين وكأنما يتتبع شيئاً واحداً، وهو مفتون إلى حد يجعله يرى كل خطوة نحو أحدهما تقربه من الآخر تماماً.

وهكذا قد يكون صحيحاً أن الفنان – سواء أكان رساماً أو أديباً – في أوقات فراغه، في الأوقات التي تضعف فيها الدوافع الخلاقة ولا يوجد الموضوع الذي يشعلها في نفسه، قد يكون صحيحاً أن الفنان في هذه الحالة سوف يلهو مرحاً بالفكرة التي تقول: إنه لا يصور الشيء تصويراً دقيقاً، وإنه يمنحنا شخصيته دون الإشارة إلى أحد العنصرين أكثر من الآخر، ولكن دع الوحي يهبط عليه؛ دعه يشتعل فناً ويلتهب حماساً، فسوف تجده حينئذ يسخط على هذه الفكرة.

ماثيو آرنولد

– ١ –

بينما كنت أجوب شوارع أكسفورد في صدر شبابي مع شقيق لي أكبر مني، إذ لفتتني نظرات حادة يوجهها إلى رجل فارع الطول كبير السن مميز القسمات، ولكنه مقوس الظهر من أثر الدراسة بادي الاهتمام واضح المميزات، وعندما تجاوزناه بخطوات معدودة قال لي أخي: "ذلك هو ماثيو أرنولد" وكان قلبي قد حدثني بأن هذا رجل من عظماء الرجال.

كانت الأرض حينذاك مبللة فلم أستطع أن أخر ساجداً على رصيف الشارع، ومع ذلك فقد التفت إلى الخلف حينما سمعت هذا الاسم، وأخذت أنظر في حب عميق إلى هذا الظهر الأولمبي حتى غاب عن عيني عند منعرج الطريق، ولا تستطيع الألفاظ مهما بالغنا في إظهارها، بالخط العريض أو بالطباعة الشديدة السواد الواضحة الحروف أو بكل وسائل الإظهار مجتمعة، أن تنقل إليك الحماس الذي كنا نحسه نحو أرنولد، فقد كنا نقسم باسمه في تلك الأيام، ولم يكن يعدل ذلك الحماس إلا ما كنا نحسه نحو منافسه الحاد الذكاء اللماح القريحة "سوينبرن".

أليس أرنولد هو الذي استطاع في جملة واحدة شهيرة أن يضاعف إحساسنا بجمال أكسفورد العزيزة حينما قال: "إنها تهمس من أبراجها

آخر آيات السحر في العصر الوسيط"؟ أليس هو الذي علمنا ما في الشك من سحر وفتنة، وما في التعب الروحي من هزات رائعة وخفقات لذيذة ومغامرات مثيرة؟.

ولنذكر أن أرنولد قد ازدهر في عصر كان المثقفون فيه قد خضعوا لتلك الهزة العنيفة التي سببتها دراسات المدرسين الصارمة حول الكتاب المقدس، وكانت العملية –كما سماها بعض الناس – التي تسلب ملايين الأرواح النقية من أملها في اليوم الآخر السرمدي قد دخلت في مرحلتها الثانية، فلم تعد عاصفة مزلزلة عنيفة وإنما أصبحت تكتسح في هدوء وتدمر في بطء وتسبب الفساد والتلف التدريجي، والآن، بعد أن ارتقت بوساطة أرنولد، قد اتخذت طابعاً من الجمال الحسي الذي خلب عقول الشباب، فقد كانت لنزعة الشك عنده سمات جميلة ونغمات حلوة أخاذة، كانت تخفف من حدتها أضواء خياله الهادئة التي تميل إلى الرقة والدماثة أكثر مما تميل إلى الصلف والكبرياء، والتي صقلتها الدراسة القديمة فأخذت تتألق في نوع هادئ من السخرية يأخذ بلبك في استرضاء ليمنحك الثقة في عظمة روح لا يمكن التعبير عن مدى قوتها وذكائها، إن شك أرنولد كان ذا لهجة ساحرة، كان شكاً طبيعته مهذبة.

ولقد كان يقال لنا إن "أوليفيا" تستطيع أن تحيل الجحيم نفسه إلى جمال وفضائل، ولكن أرنولد يذهب إلى أبعد من ذلك، فقد استخلص تلك المباهج والمسرات من الأوضاع المحزنة والانحرافات التراجيدية لهذه الأوضاع.

وكان جورج راسل – وهو من الأدباء الكبار كما أنه أحد رجال الكنائس العظماء – يقول لصديق له: "إن رغبة أرنولد في أن يعتقد ويؤمن يمتزج بها عجزه عن أن يفعل، وذلك من أكثر الأشياء التي عرفتها إثارة للأسى والرثاء" ولم يكن رسل، هذا الإنسان الطيب، في حاجة إلى الأسى أو الرثاء، فإن كثيراً من الرجال والنساء ينتزعون المتعة والسرور من بين الأمراض والعلل الجثمانية، ولكن بالنسبة للمزاج المعتدل نجد أن هذه العلة الجثمانية التي تكون مصدراً للمشاعر الجميلة ليست شيئاً بالقياس إلى العلى اللطيفة في الروح.

وكان ريتشارد الثاني – أكثر شخصيات شكسبير إنسانية – يقول:

"دعنا نجلس على الأرض، ونروي الحكايات الحزينة عن موت الملوك" أما ماثيو أرنولد فقد كان يقول لنفسه: دعيني أجلس على حافة النافذة في فندقنا بثغر دوفر لأقص الحكايات المحزنة عن موت الإيمان" وهكذا فعل، وهكذا كتب هذه السطور الحبيبة عن "شاطئ دوفر الرملي".

"استمع! إنك تسمع الصخب الشديد المدى الذي يحدثه الحصا جرفته الأمواج وقذفت به، عند عودتها، على الشاطئ العالي.

إنه يبدأ، ثم يتوقف، ثم يبدأ من جديد في إيقاع بطيء مرتجف يحمل معه نغمة الحزن الأبية في..... بحر الإيمان الذي كان يوماً – هو

الآخر – مليئاً يحيط بشاطئ الأرض ويرتمي كحزام لامع مطوي ولكني الآن لا أسمع سوى هديره الطويل الكئيب المتراجع...!"

وكان أرنولد يمتع نفسه إمتاعاً جماً، كما يحق لأي شخص يبدع مثل هذه الأبيات الجميلة، فإذا ما اعترضه شيء أو قاطعه أحد وهو يصوغ فنه، حتى ولو كان لا يزال عند الباردة الأولى لإلهام جديد، فإنه يتمتم ويدمدم، كما فعل ريتشارد[١] حينما قال: "ألا سحقاً لك يا من يقودني إلى اليأس بعيداً عن ذلك الطريق الجميل الذي أسلكه".

وما من أحد يكون شقياً أو تعساً أثناء ممارسته لكتابة هذه التحف البهيجة، فالطبيعة لا تقترف خطأ في هذا السبيل، بل إنها تحرص على أن تنال كل شيء جميل وتريد أن تظفر بالطيبات، فتمنح الإنسان قدراً هائلاً من السرور والمتعة يفوق متاعبه بدرجة كبيرة في تحقيقه لهذا الغرض العجيب النبيل.

وكثيراً ما يخبرك أديب من الأدباء بأن إنتاجه الرائع هذا أو قصيدته العصماء تلك التي أتعبته وبذل فيها كثيراً من الجهود المؤلمة، ومن هؤلاء "تينيسون" الكاتب الكلاسيكي الذي يقول في قصيدته "للذكرى" إن نظمها كان مجرد:

تمرين آلي

وكأنها مخدرات تسكت الألم

---

[١] أحد شخصيات شكسبير.

ولكن لا تصدقه، فلا يمكن لشيء جميل مثل المقطوعات الجميلة في قصيدته "للذكرى"، لا يمكن لشيء جميل كهذا أن يتعب صاحبه، فلم يسبق للأبيات الجميلة أن صيغت بطريقة متعبة، فإذا ما قلت إنها أتعبته كثيراً فإنك تكون مثل "بوسويل" (Boswell) حين يقول إنه سوف يعاني كثيراً من القلق والاضطراب إذا ما كان في البرلمان ورأى الأمور تسير سيراً خاطئاً.

ويقول "جونسون" (Hohnson) – عما يزعمه "تينيسون" من آلام:

"إنها لغة اصطلاحية في الحديث يا سيدي فطهر عقلك منها، فقد تقول لرجل "إني خادمك المتواضع" وفي الحق أنك لست خادمه المتواضع، وقد تقول: "إن هذا الجو سيء للغاية، وإنه لمن المؤسف أن تظل محجوزاً إلى هذا الوقت" وفي الحق انك لا تهتم مطلقاً بالجو، وقد تقول لآخر: "إني شديد الأسف لأنك عانيت جواً رديئاً في اليوم الأخير من رحلتك، وأن الأمطار قد بللتك" وأنت لا تحفل مطلقاً إذا كان مبللاً أو جافاً، قد تتكلم بهذه الطريقة، لأنها طريقة للحديث في المجتمع، ولكن لا تفكر بها، لأنها تفكير أحمق".

فقد كان في عصر "تينسون" و"أرنولد" ومجتمعهم طريقة للكلام، وفي هذه الطريقة نجد الفنانين من كل لون كما لو كان يجب عليهم أن يحملوا أثناء سيرهم كل ما يثبت أن قلوبهم مستغرقة في فنهم وأن كل عاطفة يعبرون عنها إنما هي عاطفة كانت تنشب أسنانها حقيقة في أرواحهم، وفي هذه الطريقة نجد "أرفنج" (Irving) المسكين "الممثل

التراجيدي [١] العظيم" يضطر أن يعيش كل حياته متخذاً مظهر الحداد وطريقة الحزين، ونجد "تينيسون" يضطر أن يظل دائماً باكياً على "هلام" (Hallam)، و"براوننج" المتفائل يتصنع الحكمة والفطانة، و"أرنولد" الكسير القلب الطريد من المنزل الدافئ المريح، منزل الإيمان، يقاسي في صحاري روحية من الرمال والأشواك!.

ومع أنهم كانوا جميعاً يحافظون على ذلك تماماً إلا أن أحداً منهم لم يكن يفوق "أرنولد" في محافظته على هذه الظاهرة، ولكن لابد أنها كانت – في أعماقها – مجرد طريقة للكلام كما سماها "جونسون"، وحينما كان أحدهم يستغرق في فنه، في أحسن صورة لهذا الفن، فلابد أنه كان يشعر بمتعة عميقة وشغف شديد كما يشعر كل فنان آخر، مثلما شعر "فرا أنجليكو" (Fra Angelico) عندما رسم صورة للجنة، ومثلما شعر "أوركانيا (Orcagna) عندما رسم صورة للجحيم.

وإن هذه النشوة أيضاً – وليس مجرد الانفجارات اللاهوتية الجديدة التي قامت في ألمانيا – هي التي استطاع أرنولد في نثره وشعره أن ينقلها إلى عقولنا، وبهذه الطريقة كان يعطينا الأدوية التي تجعلنا نحبه كما يقول فالستاف، فإننا نلمس في ظل قيادته البارعة لوناً من الترف العقلي الذي ينتج عن العقائد المتداعية والتصلب الفكري الذائب.

---

[١] كان متخصصاً في تمثيل المأساة.

وقد خاطر "ولتر باتر" (Walter Pater) – رغم أن عقله كان يسير في اتجاه مضاد لعقل أرنولد – ففسر هذه المسألة بأنها جاذبية فاتنة في حالات الانحلال، فهي أشبه برائحة خفيفة لطيفة كتلك التي تفوح من القشرة البلوطية الضاربة في القدم والتي تغطي بها الجدران، وقد علم أرنولد حواسنا المرهفة أن تستنشق مثل هذه الروائح اللطيفة بين شظايا الأرثوذكسية التي نثرها أمامنا في رشاقة ملحوظة ولباقة رائعة، وإنه لمن المهم – كما يقول "بيكون" – أن يكون لديك في حديقتك بعض النباتات من النوع الذي تذكو رائحته ويزداد شذاه أريجاً عندما تطؤه بقدميك، وقد ملأ أرنولد حديقتنا برائحة الحطام اللطيف لتلك "النزعة الأساسية" في عصر لم تكن فيه تلك الكلمة قد ولدت بعد.

وهناك رباط لطيف آخر يربطنا بأرنولد، وإني لأذكره في شيء من التهيب في عالم كثير التغير، فقد كنا في غاية الجد وكان الجد عند أرنولد يحفظ علينا جدنا، وقد تقول إنه يوجد دائماً بعض الشباب الجاد، أجل، إنهم يوجدون، حتى في هذا العصر، فبعض الناس قد ولد ليكون جاداً وبعضهم يحصل الجد تحصيلاً وبعضهم الآخر يلقي عليهم الجد إلقاء عن طريق القوى الاقتصادية أو غيرها من القوى، ولكن الجد كان "شيئاً مسلماً به" في الجامعات الإنجليزية في نهاية القرن الماضي، لقد كان بدعة ذلك العصر، وضع "كارليل" (Carlyle) بذوره، ورواها "براوننج" ونماها "رسكن" (Ruskin) وسيطر "ت. هـ. جرين" T. H. Geen على أكسفورد بفلسفة تقودك في استقامة تامة إلى حياة من العمل الصالح

والاجتهاد الأمين، وكان "أرنولد تويني" (Arnold Toynbee) يؤسس مدرسة كاملة للخدمة الاجتماعية الجديدة، وكان "واتس" (Watts) و"روسيتي" (Rossetti) و"بيرن جونز" (Bnrnes Jones) برغم اختلاف نزعاتهم، يجمعون على نقطة واحدة وهي أن عبادة الجمال من أكثر الأمور جدية، إن لم تكن من أكثرها إثارة للقلق والأسى، وهكذا أصبح الجد هو الشعار الوحيد، فإذا كنت شخصاً يتلاءم مع هذه النزعة فسرعان ما تقرر أن الحياة حقيقية، وأنها شائقة، وتمتطي حصانك لاصطياد الجمال والخير مع أصدقائك الشباب، وحتى تلاميذ "سوينبرن" نفسه كانوا يمارسون اللذات في شيء من الوقار، ولهذا كان "أرنولد" هو الرجل الذي يتناسب معنا تماماً بما كان يسميه "تيار الاتجاه إلى العمل الصالح"، أرنولد الذي دعا إلى الحكم على شعراء الدنيا بمقياسهم نفسه وهو "الجد الرائع"، وطرد إلهة الشعر الملهمة لبيرنز نفسه إلى منزل الإصلاح بسبب افتقارها الشديد إلى هذه الصفة الراسخة.

– ٢ –

ولم تقع عيناي على أرنولد مرة ثانية، فقد مات بعد ذلك بسنة أو سنتين، وكنت مضطراً في هذا الوقت إلى أن أعود إلى العمل، وكان العمل تجربة جديدة بالنسبة لي، وقد وجدت أن العمل لعبة سماوية أو منحة إلهية تذهب عنا السآمة والملل، كما وجدت كل شيء رائعاً في هذا العالم عند اتصالي به على الأقل، وإن كان قد بدا لي أن بعض ترتيباته الأخرى تحتاج إلى شيء من التحسينات، وفي هذه الحالة من السعادة

السماوية فقدت بطريقة ما عادتي التي درجت عليها من قراءة أرنولد، والتطلع في حزن لذيذ إلى:

هذا الداء الغريب للحية الحديثة،

بإسراعها المريض، وأهدافها الموزعة،

ورءوسها المثقلة، وقلوبها المرتعشة.

ولم أستطع أن أذكر السبب، ولكني أستطيع فقط أن أفترض —كما قال "بينيديك" (Benedick) عن فشله في تذوق أيام العزوبة — إن الإنسان يحب في شبابه اللحم الذي لا يستطيع أن يتحمله في شيخوخته.

ولكن بعد فترة من الزمن عرفت أكثر، أو هكذا ظننت، فقد قيل شيء شعرت بمجرد قراءته أنه الحقيقة التي كنت أفتقدها؛ وكان هذا الذي قرأته للشاعر "وليم واطسون" يمتدح اختيار هذا المكان الريفي اللطيف لإقامة المقبرة ويفضله على تلال "كمبرلاند" المتجهمة، والتي أحبها الأموات أيضاً فيقول:

فالنشوة الحقيقية لحب الجبال

لم تهز صفحة من صفحاته

بالرغم من امتزاجه الدنيوي

بالشاعر والحكيم

لقد قلت لنفسي: أجل، هذا هو الحق، هذا هو ما كنت أبحث عنه، ولعله هو أهم ما سحر شبابنا غير الناقد، فالشباب نفسه لديه استعداد كبير ليكون دنيوياً يشغل نفسه بشئون الدنيا ويهتم بها، وهو مع ذلك غير متأكد من مظهره الشخصي، ويخشى دائماً ألا يستطيع السباحة مع السابحين في الحياة، وألا يرضى عنه المجتمع، وأن يبعد عن مركز الاهتمام، أينما كان مركز الاهتمام، ولم يفشل أرنولد مطلقاً في أن يمنحنا في شبابنا ذلك السلام والطمأنينة التي تستطيع الدنيا أن تمنحها، وأن يبعث فينا ذلك الشعور المريح بأننا مركز الاهتمام، وأنه لا لوم علينا في وسط غير مادي، وسط أدبي رفيع، وإنك لتشعر في أثناء القراءة كما لو كانت الصفوة المختارة من الناس قد اختارتك أيضاً، فتبدأ في الاندماج في هذا الوسط الأدبي الرفيع.

– ٣ –

وبعد فترة طويلة من قراءتي لما كتبه "سير وليام وطسون"، "نُشرت رسائل أرنولد، وقد ألقت هذه أيضاً الكثير من الأضواء على شخصية أرنولد، فوجدت تشابهاً غير منتظر بين تأثيرها على نفسي وتأثير خطابات "ديكنز" التي تختلف عن هذه كل الاختلاف، ولعلك تذكر الدوافع الدينية التي كانت تشعل قلم "ديكنز" حينما كان يريد المال، إننا جميعاً نحب المال – إذا لم نكن مجانين– ولكن لا يوجد إنسان يحمل حباً للمال كما تحمله وتتوهج به تلك الصيحات غير الفنية لهذا القلب العظيم؛ قلب ديكنز، ففي بعض رسائل أرنولد كنت أشعر بكثير من

الابتهاج والشوق الملتهب، ليس في الحقيقة كهذا الابتهاج الصافي المعروف عن ديكنز ولكنه ابتهاج يشبهه من بعيد، إنه توهج نقي أبيض يشبه توهج الجوهرة، هو توهج السرور والمتعة في معرفة كل ما كان لطيفاً في العالم العظيم الذي عاش فيه أرنولد، فقد كان أرنولد فقيراً دائماً بسبب ما كانت تسير عليه الأمور في إنجلترا في ذلك الحين بالرغم من أنه كان يعتبر غنياً بين موظفي الحكومة والشعراء، وكما قال "ماجور بندينيس" (Major Pendennis) لابن أخيه: "تستطيع أن تعتمد على ذلك يا بني، إنه لأفضل شيء للرجل الفقير أن يكون له كثير من الأصدقاء والمعارف"، وكغيره من ذوي المواهب العالية كان أرنولد يتبع حكمة "ماجور بندينيس".

إني لا أذكر هذا إلا لكي أصل إلى حقيقة الشك الذي أثر على ماثيو أرنولد بصوته الرنان.

وكثيراً ما يحذرنا الناس ولاسيما الشباب في هذه الأيام من تصديق هذه الفكرة التي تقول: "إن حياة الإنسان وفنه يرتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً وثيقاً"، ولكن مع هذا كله نرى طبيعة الإنسان العنيدة لا تهتم مطلقاً بتيار النقد السائد في هذا العصر.

فهؤلاء الذين عرفوا ثاكري، الذين عاصروه وعاشروه، تذوقوا في متعة ما قدم لهم من غذاء من الفضيلة في قصصه الطويلة.

وحتى أولئك الذين لم يعرفوه عن طريق المعاصرة واللقاء، وإنما كانوا قراء ذوي حساسية شديدة، منهم من سرته هذه النزعة، ومنهم من لم تعجبه متأثراً بما كتبه عن العظمة الزائفة وغرور هذا العالم.

إن مياه الرفع المعنوي ترفض – كما ترفض المياه الأخرى– أن ترتفع أعلى من منبعها، وكذلك "ستيفنسون" (Stevenson) لا يستطيع– مهما بلغت مهارته البلاغية– أن ينتج رعوداً حقيقية، وأرنولد أيضاً له حدوده، فلا يمكنه أن يكون شيئاً هائلاً، فإذا ما حاول ذلك شعرت بأن شيئاً خاطئاً قد حدث بالرغم من أنك قد لا تستطيع أن تحدد هذا الخطأ حتى تقرأ، ولو بعد مدة طويلة، إحدى رسائله وتفكر بينك وبين نفسك أن مبادئه لم تكن ذات القيمة الاجتماعية التي تعادل بها مبادئ الأنبياء.

– ٤ –

في ظل هذه الحدود التي نتجت عن حيائه الطبيعي وثقافته العالية، نقف ونقول يا للقدرة التي كان يملكها أرنولد؟! ويا للجمال الذي كان عنده القدرة على التحكم فيه! وعلى العموم، كم كان يقف دائماً إلى جانب الصواب!.

وإذا افترضنا أن أرنولد لم يكن كاتباً شهيراً في العصر الفيكتوري، بل كان كاتباً صغيراً يرتفع الآن في الأفق، فكم كنا نجد أسلوبه منعشاً بما

يحتويه من توابل الأصالة، وبما فيه من صراحة مشغولة بشئون السلوك، وإيثار غير عادي للسلوك المعروف؟.

إن نقدنا الأدبي في هذه الأيام يعاني من وباء التظاهر العكسي بالعظمة والحكمة، فنحن نجد البطل في القصص الخيالي رجلاً أنيقاً يزيف النقود، أو سيدة فاتنة ذات أطفال عديدين ترتكب الخطيئة وتخون زوجها لأتفه الأسباب، والناقد الذي يريد أن يجاري التيار ينظر إلى المسألة قائلاً إنه يجب على المؤلف الخيالي ألا يكون حماسه للشخصيات النظيفة أكثر من حماسه للشخصيات الوضيعة، ولكن هذا النوع من الأشياء – كما يقال – يحتاج إلى تدريب طويل، إنه كالرقص على أطراف أصابع القدم، إنه ليس مسلكاً طبيعياً للإنسان، فإن الإنسان الطبيعي يفضل في بساطة وسهولة أولئك المحصلين في السيارات العامة الذين لا يسرقون الناس ولا يتناسون بقية نقود الركاب على المحصلين الذين يفعلون ذلك، وهو يعجب إعجاباً شديداً لا يعرف سببه بالزوجة المخلصة لزوجها والرجل الذي يحترم نفسه، ويشعر بسرور كبير عنده صحبة الأشخاص الذين لا يرفض أحد قبولهم أعضاء في أي ناد من النوادي، إنه يشعر بأن هذه الصحبة أكثر إمتاعاً لنفسه، وحينما يحاول أن يوافق في صمت على النظرية التقليدية التي تقول إن كلمة "طيب" وكلمة "خبيث" بالمعنى الأخلاقي كلمتان خاطئتان مهملتان فإنه يشعر حينئذ كما لو كان يلبس حذاء في غاية الضيق. بينما يشعر بنشوة بهيجة إذا ما صادف رائداً لا يسير مع التيار، وإنما يترك هذه النظريات التقليدية جانباً ويقول: "إن السلوك ثلاثة أرباع الحياة، وإن أكثرنا يقضي جل وقته

مفكراً في ما ينبغي أن يسلكه في هذا الموقف أو ذاك، وإن الأدب إنما يضل طريقه ويضرب في مجاهل عمياء حينما لا يتمسك بالحقيقة".

دع هذا الإنسان الطبيعي يهرع إلى أرنولد بذهنه المنتعش ليشعر بهذه النشوة التي يتوق إليها.

الناقد كفنان

- ١ -

أجل، تلوم، تلوم.

ولكن تمدح؟ أوه، لا، لا.

بمثل هذه الكلمات كان يتمتم شخص وديع مستهجن في إحدى مسرحيات سير آرثر بنيرو، وبمثل هذا يشعر الناقد المحترف أيضاً في كثير من الأحيان، من أجل ذلك وجدنا التيار العام بين الفنانين يكاد يكون هولوم الناقد والسخرية من عمله، فالموسيقى العظيم يصيح: "النقد– أوه، إنه لسهل" والكاتب المسرحي الشعبي سوف يتساءل بلسان المبتعد المنفصل عن مثل هذا القطيع قائلاً: "أليس النقاد قوماً من المفروض أنهم قد فشلوا في ممارسة العمل المنتج؟!"،ويقفز الشاعر قائلاً عن الناقد: "إنه متفرج كسول، ومعلق غير مسئول"، ويتحدث رجال المسرحيات الغنائية وهم يشربون ويطربون في حان ملئ بالكئوس، يتحدثون عن فشل النقاد في رؤية جمال المسرحية الغنائية الراقصة التي عرضت منذ لحظات فيقول قائلهم: أوه، إن كأساً واحدة تعتبر رشوة كافية ليعدل الناقد من هؤلاء النقاد رأيه، وليستطيع رؤية الجمال".

وبجانب هذا كله نجد الجمهور ينظر إلى الناقد على أنه يدعي المعرفة ويتظاهر بالعلم ويتعالى على الناس،كما نجد المثقفين لا يرضون

عن الناقد ويعتبرونه شخصاً لم تنضج عقليته تماماً، أو يعتبرونه شخصاً طامعاً يستغل ما في أذهان الجماهير من أوهام ليكسب ودهم وليدفعهم إلى الشك في هذا الإنتاج الفني.

"كل الناس من جميع الطبقات يفخرون بالشكوى مني" هكذا يقول فالستاف، وهذا بالضبط هو الموقف السيئ الذي يلقاه الناقد المسكين، فقد هاجم"هنري جيس"النقاد المسرحيين الإنجليز وحرمهم من حقوقهم لأنهم فشلوا في إغراء رواد المسرح وسوقهم إلى مشاهدة مسرحية "هنريكو جاكوبيان" (Henrico- Jacobean) والارتواء من مائها الملح الأجاج، وفي الوقت نفسه تقريباً شكا أحد الممثلين الممتازين من أن النقاد لم يكونوا يبحثون بحثاً كافياً في نقط الفن التمثيلي، حتى إنهم كانوا كثيراً ما يمدحون ممثلاً لبعض نواحي التأثير التي هي في الواقع سهلة المنال لا تحتاج إلى كثير من المهارة الفنية، بينما يمرون مراً سريعاً على بعض نواحي التأثير الأخرى التي تحتاج إلى دراسة أكثر وعناية أشد وذكاء أوفر وتستحق المديح الحق والثناء الجزيل، ولكنهم لا يفطنون إليها ولا يثنون عليها.

وهكذا تمضي كل طائفة في مهاجمة الناقد.

فالناقد فني أكثر مما ينبغي وهو ليس فنياً إلى الحد الكافي! هو يمدح بسخاء وهو بخيل شحيح فيمدحه وثنائه، هو متهم بأنه عضو في جمعية علمية غريبة متعالية على المجتمع ومتهم أيضاً بأنه يتملق الجماهير وينذى ما في أذهانهم من أوهام، إنه يحتقر كل إنتاج جرئ من

الطراز الأول يكتبه الأدباء وهو يبتسم ابتسامة السخرية والتهكم دائماً في وجه كل عمل ضاحك بسيط ويتهمه بالضعة العقلية، وهكذا نجد الجميع تقريباً يقفون ضد الناقد حتى ليكاد ينطبق عليه قول القائل:

"كما فقد شيء أو نقص، لبناً كان أو مظلة أو فحماً أو نبيذاً، تضرب الهرة بالحذاء أو بأي شيء قريب في متناول اليد".

فكثير من الناس –كما يبدو – لا يطيقون الناقد، مع أهميته ونفعه وعدم إيذائه، ويتهمونه بشتى ألوان التهم كما يحدث لهذه الهرة الوادعة الأليفة.

– ٢ –

إنه ليس من الصعب أن ندرك لماذا يتعصب الممثل أو الرسام الذي يعرف أصول حرفته ضد الناقد الذي يعرف أيضاً أصول حرفته، بل إننا ندرك لماذا يحتك به ويصب سخطه عليه؛ إن الشخص الذي يتعصب ويسخط ويتحرش إنما يخطئ الموضوع من أول الأمر، إنه ينظر إلى المسألة معتقداً أن الناقد قد حاول أن يتجاوز مهمته وأن يتناول من الأمور ما ليس من حق أي ناقد أن يتناوله، ومن الطبيعي أن يعتقد حينئذ أن الناقد قد فشل، ومن المحتمل أن يكون في ذهن الممثل أو الرسام نوع من الناقد المثالي وفقاً لأفكار هذا الممثل أو ذاك الرسام، فهما يتصورانه مخلوقاً امتلأ بالمعلومات الفنية الدقيقة في فن التمثيل أو الرسم، يزن الأمور بمقياس في غاية العدل، ولديه من الدقة العلمية

والضبط المتقن في تقدير القيمة الفنية مالا يمكن أن يخطئ قيد أنملة، وأنه قد تخلص تماماً من الطموح الفطري والإعجاب بالنفس الذي يلازم الفنانين!.

إن شخصاً كهذا قد يكون موجوداً في السماء كمثال من المثل، وقد تكون له فائدته ونفعه هناك، ولكنه ليس ناقداً على أي حال.

فالناقد ليس معلماً في الأصول الفنية للفن الذي ينقده، ولا هو ممتحن من واجبه أن يوزع الدرجات على الفنانين طبقاً لقانون في التوزيع صارم عادل يزن كل عمل كما هو في عين الله، وإنما الناقد فنان أيضاً كما أنهم فنانون، وهو فنان يمارس فنه بطريقته المتواضعة، فإذا كان كل عمل الفنان هو أن يعبر عن مشاعره الذاتية الخاصة نحو ما يقع تحت حسه من الأشياء والأحياء، وقد تكون هذه المشاعر غير عادية كما قد تكون عصية غير طيعة، فهذا "ميلتون" (Milton) يعبر في "الليجرو" (Allegro) عن مشاعره المرحة المبتهجة بجمال أسعد حياة ريفية،ويعبر "هازلت" (Hazlitt) في إحدى ملاحظاته المسرحية عن مشاعره المبتهجة أيضاً بجمال تمثيل "كين" (Kean) لدور "شيلوك" (Shylock)، وكلاهما فنان في تعبيره هذا، ولا يختلف الناقد الأدبي عن الأدباء الآخرين في شيء غير أن موضوعاته محدودة بمجاله الخاص، كما أن موضوعاتهم في الحقيقة محدودة أيضاً بمجالاتهم الخاصة.

فسواء أكان موضوعك هو حارس حظيرة الخيل في ساحة فندق قديم أو كان ممثلاً على المسرح،وسواء أكان موضوعك هو ما تراه من

أعمال الطبيعة والإنسان أو ما تقرؤه من قصيد الشعراء المجيدين، فليس من الأهمية بمكان نوع الشيء الذي تستمع به روحك المبتهجة ما دامت قد استمتعت فعلاً أيا كان الموضوع، وسواء أكان موضوعك هو فالستاف نفسه أو الممثل الهزلي الذي يمثله على المسرح، أو كان القبرة عند الفجر الأرقط وهي ترعش الليل البهيم أو النشوة المفرطة التي أخذت "ملتون" بسبب هذه القبرة، أو كان أما ترضع وليدها الأول أو لوحة سيتن مادونا (Sistine Madonna) التي تصور العذراء والطفل، سواء أكان موضوعك هو هذا أو ذاك فإن صوت نشوتك الخاصة هو الفن، وهذا الفن ليس عملاً قضائياً ولا تعليمياً ولا عملاً مهنياً من أعمال المساحة وقياس الأطوال والأبعاد، ولا من أعمال التحليل العام أو التفتيش عن النقائص والمثالب والعيوب، وإنما هو عمل فني خالص يحاكم بقوانين الفن لا بقوانين الحساب والعلوم الهندسية الخاصة بقياس الأطوال والأبعاد، ولا بقوانين القضاء العام.

من أجل ذلك كان من الخروج عن موضوع الفن ما يشكوه بعض الفنانين من أن هذا الناقد أو ذاك ليس عادلاً، أو أنه يميل إلى بعض الفنانين دون بعض، فهل يوجد فنان له عقلية القاضي العادل، أو هل يوجد فنان مجرد من ميوله الخاصة ورغباته وتفضيله لهذا اللون أو ذاك من ألوان الفن ومن حماسه الخاص وإحساساته الشخصية؟ إن التغير الفجائي البعيد عن التعليل أو معرفة الأسباب، والعين الكثيرة التجول والتنقل، والاختيار الذي لا يقع تحت حصر، واللسان الذي يؤكد تأكيدات غير متناسبة، كل ذلك من أخص الخصائص التي تولد مع

الفنان، ولعله من أندر مميزات النقد وأهمها في وقت واحد أن ينجح فيوضع الأديب– أو أي فنان آخر– في مرتبته الصحيحة، أو في تفسير الاتجاهات الغامضة في عمل هذا الفنان، فهذان ناقدان من أشهر نقاد القرن التاسع عشر؛ "رسكين" (Ruskin)، و"باثر" (pater) يقدمان قراءتين متناقضين تمام التناقض لمعاني قطعة واحدة، ومع ذلك نجد كلا القراءتين من أروع ما كتب في النقد، لأن كلا منهما تعبر في جمال عن الشعور الحقيقي والمتعة الشخصية التي بعثتها الصورة في نفس الناقد، وكلا الناقدين قد امتدح، في مرات أخرى، عدداً كبيراً من معاصريهم الذين لم يكونوا أكثر من مهرجين أو مقلدين من النوع المتوسط في فنونهم المختلفة، وقد هاجم أحدهما فناناً من أكبر فناني الجيل هجوماً مليئاً بالغضب والازدراء، ومع ذلك فقد كانا ناقدين عظيمين لا يحاربهما ولا يدرك منزلتهما أولئك الذين هم مجرد خبراء في الفن،والذين يستطيعون أن يقدموا لنا تبويباً وترتيباً وتنسيقاً لجميع الأدباء أو الرسامين أحياء وأمواتاً، ويضعوهم في نظام قد لا يبعد كثيراً عن الصواب.

إن تفجر النشوة التي امتلأ بها "رسكين" عند رؤية القديس مرقس، هذا التفجر المتدفق وهذه الانطلاقة القوية تعتبر إحدى الينابيع الدافقة للقوى النقدية والجمالية التي أنتجها العقل البشري، وذلك لما فيها من قوة طافرة ونشاط فياض بالبهجة والإعجاب، أما "باتر" فقد يكون مخطئاً في تفسيره لتحفة "موناليزا" (Mona lisa) بمتحف اللوفر، ولكن مع هذا كله نجد أن حملته الشهيرة في هذا الموضوع تعتبر قطعة رائعة من روائع النقد الفني، فإن عقلاً عبقرياً قد تحرك عند رؤية اللوحة، وصب ما

بداخله في إطار من الاحترام لما يعتقد أنه قد رآه، وفي هذا ما يكفي لأن يجعل هذه القطعة من النقد تبقى كمثال للنقد في بهاء عنفه المتشامخ الرفيع الذي لا يتأتي لذوي العقول العادية أن تدركه.

- ٣ -

حينما يضع المرء قانوناً، أو شيئاً يشبه القانون، فإنه يضطر إلى مواجهة الاستثناءات التي لا يمكن تجنبها، فنحن نجد أن "وليم آرشر" (William Archor)، الذي مات أخيراً، كان ناقداً مسرحياً ممتازاً بالرغم من أنعقله قد تعود أن يتحرك في خطوط يندر أن تؤدي إلى نقد فني ممتاز، فقد كان يتمسك بالطابع المنطقي كطابع يقف في وجه النزعات البديهية، وكان يتمسك بذلك إلى درجة يندر وجودها في النصف الجنوبي من بريطانيا، فلم يكن"آرشر" يثق في العاطفة التي لا يستطيع أن يجد لها أسساً منطقية.

ويحدث للنقاد جميعاً أن يشعروا من حين لآخر بعاطفة قوية تجاه كتاب جديد أو مسرحية جديدة يبدو فيها التجاهل أو التحدي لبعض المبادئ أو القضايا التي لا يزال النقاد حتى الآن يعتبرونها ثابتة راسخة، وفي مثل هذه الحالة يسترسل الناقد التأثري في ثقته بهذه العاطفة البديهية التلقائية التي تحركه وتقوده وتوجهه حتى ليبدو له أن هذا العنصر العاطفي سوف يكون أكبر أثراً في تقويم هذه القطعة الفنية وتقديرها، وأنه سيصل به إلى نتيجة أقرب إلى الصواب من أية نتيجة أخرى يمكن أن تؤدي إليها قوانين النقد التي تقف فيوجه هذه الحركات النفسية العاطفية،

وهنا يكون الدافع الرئيسي للناقد هو أن يبرر هذه الحركة النفسية أو أن يجد لها على أي حال تعبيراً دقيقاً أو مثيراً، ولن يعبأ كثيراً بما قد تقتضيه هذه العملية من الإطاحة بأبرز القوانين النقدية، بل يكون على أتم الاستعداد لأن يطرح هذه القوانين بعيداً أو يتغاضى عنها تماماً.

ولكن "آرشر" كان يحفل هذه الطريقة ولا يرضي الاقتراب منها، بل كانت طريقته التي برع فيها هي أن يعامل أية عاطفة تائهة كهذه كما يعامل القانون الإنجليزي المتشردين، فكان يقدم هذه العاطفة للمحاكمة أمام عقله المتطلع للمعرفة، ثم يستجوبها، ويبذل كل ما يستطيع أن يبذله في الدفاع عنها، ويحاول أن يجد لها سنداً قانونياً أو سابقة تدعمها، أو جملة نقدية تنطبق عليها وتؤيدها وتمنحها مكانة شرعية وسط هذه المبادئ المنظمة المنسقة في الدراسات النفسية للجماهير، ولكن إذا لم يستطع أن يجد لها شيئاً من ذلك لا يتورع عن رفضها، بل إنه كان يتصلب ضدها ويتعصب، فهي ليست معقولة، وليست أهلاً لأن يعترف بها أو يقبل منها شيئاً؟

ولعل آرشر كان يلتقي في الحكم على المسرحية الجديدة مع الناقد التأثري الممتاز في تسع حالات من كل عشر حالات، ولكن الطريق التي يتبعها كل منهما للوصول إلى هذه النتيجة تختلف عن الطريق التي يتبعها الآخر بالرغم من النتيجة الواحدة التي وصلا إليها معاً، وفي الحالة العاشرة قد لا يلتقي الطريق التأثري التلقائي بالطريق العقلي، بل يذهب كل منهما إلى نهاية خاصة في تدوينه وتسجيله، فيقول

الناقد التأثري، إنه قد اهتزت نفسه بالمسرحية وشعر نحوها بتوافق وانسجام وارتاحت إليها مشاعره، وهي لهذا مسرحية جيدة.ويقول آرشر "الناقد المنطقي": إن الكاتب قد سلك مسلكاً خاطئاً في أحد الأجزاء الهامة من المسرحية، ولا يمكن لأي عمل ممتاز أن يصدر عن مسلك كهذا، فالمسرحية من أجل ذلك لا يمكن أن تكون جيدة، مهما كانت أحاسيس المرء الجامحة الخاصة من التوافق مع المسرحية والرضا عنها.

والخطر في طريقة "آرشر" هو أن قيماً فنية جديدة أو قدرات ابتكارية قد تظهر ولا تستطيع الأدوات الباقية أو القوانين المحددة للتقدير النقدي أن تبينها أو تعاملها بكفاية تامة، وحتى في القيم الفنية القديمة نجد ما تعجز القواعد النقدية الحالية عن تفسيره، فلا يوجد مثلاً أي ناقد أو كاتب قد أوضح لنا بجلاء لماذا تكون المأساة ممتعة إلى هذا الحد، بالرغم من أن قوة هذه المتعة العميقة وعنفها الراقي يعتبر من الحقائق التي ينبغي للفكر النقدي المترابط أن يبدأ منها، ويبدو أن احتمال النجاح في إلقاء الأضواء على هذا الجانب المظلم من جوانب نقد المأساة يكون أقرب عند أولئك النقاد الذين يشهدون المأساة كما يشهد الرسام منظراً طبيعياً غامضاً برغبة مشتعلة في التعبير فقط عن عواطفه العريضة إزاء هذا المشهد، بينما نجد احتمال النجاح في إلقاء الأضواء على هذا الجانب يكون بعيداً عند أولئك النقاد الذين يعمدون إلى أن يستخلصوا من المتعة الغامضة في "الملك لير" أضواء جديدة تلقى على بعض القوانين العلمية للتقدم المسرحي.

ولكن لا تدع هذا الكلام يقلل من أهمية الخصائص الممتازة التي كان يتحلى بها آرشر؛ كتفكيره المترابط، وشعوره بقيمة النظام والأصول الفنية؛ وضيقه بالأعمال الخداعة والادعاءات الكاذبة وعدم الأمانة في نقل المشاعر، فليست المستشفيات وحدها هي المكان الذي تستعمل فيه المطهرات المركزة والمبيدات الفتاكة للجراثيم، بل ستبقى هذه المبيدات بالغة الأثر ما دامت الحشرات منتشرة في الحديقة.

– ٤ –

إن الشعور الملتهب بالخط على أي ناقد قدير ينتشر بين جميع الفنانين، إذا استثنينا منهم فئة قليلة مختارة، كما ينتشر بين الجمهور أيضاً على نطاق واسع، ذلك لأن الناقد يبدو لهم دائماً أنه يفقد بعض الخصائص التي يتمنون وجودها فيه، إنهم يقدرون وظيفته تمام التقدير، ولكنهم يرون أنه يعمل كل شيء إلا ما يحقق أملهم فيه.

فرواد المسرح العاديون يريدون من الناقد أن يدلهم على أحسن المسرحيات التي تستحق أن يشهدوها، وهم يريدون منه أن يدلهم على أحسن المسرحيات، في نظرهم هم، ويتساءلون فيما بينهم قائلين: وماذا يكون عمل الناقد إن لم يفعل ذلك؟ ولكن الناقد دائماً يخيب آمالهم في هذه الناحية، فهو لا يهتم بها مطلقاً، وإذا حدث أن اهتم بها فإنه قد يغريهم برؤية أسوأ المسرحيات، ويحشد فيضاً غامضاً عما بها من معنى وما لها من سحر.

وهذه الممثلة المرموقة تريد زاداً مستمراً من الملاحظات الطيبة التي تتغنى بجمال تمثيلها، لتحتفظ بهذا الزاد أو تجمعه من الصحف والمجلات لتلصقه في كتاب خاص.

والرسام يريد أشخاصاً يتعبدون في محراب فنه.

أما الأخلاقيون والمتهمون بمعنويات الجماهير فيعجبون ويتساءلون لماذا لا يقدم من يملك مثل هذا السلاح على استعماله بكل ما يستطيع من قوة في سبيل إصلاح الأخطاء التي يشهرون هم أسلحتهم لمحاربتها؟!

ومع هذا فكل هؤلاء الرقباء على الناقد يحصلون، أو قد يحصلون، على ما يريدون من هذا الشخص المصر على أخطائه، إنه لا يستطيع أن يشتغل وكيلاً أو مساعداً أو ذواقة لكل إنسان، ومع ذلك يحدث في كثير من الأحيان أن تؤكد صيحاته على المتعة الموجودة في كتاب جديد أو مسرحية أو صورة جديدة، تؤكد هذه الصيحات لكل من يقرؤها أن في هذا الكتاب أو تلك المسرحية أو الصورة مواضع للمتعة التي قد يلقونها هم أيضاً ويشعرون بها.

وباستمراره في عمله هذا، فإنه يجمع حوله، دون قصد منه، جمهوراً من القراء الذين يتقاربون في التفكير والتذوق، وبذلك يكون الناقد قد قام بدور الذواقة لجمهوره– دون أن يحاول ذلك– ويكون قد ساعدهم في الوصول إلى ما يحتاجون إليه.

والفنان أيضاً: الممثل أو كاتب القصة، قد لا يكون متأكداً بهذه الطريقة من الحصول في كل وقت على قدر كبير من المدائح، ولكن على مرور الأيام قد يحصل على قدر كبير من الجوائز من هذا النوع، بل قد يحصل، على يدي ناقد موهوب، على جائزة من المديح خالدة؛ كالثناء الذي لا يزال ماثلاً لكل من يقرأ "إليا" (Elia) والذي وهبه لها الناقد "ديكي سويت" (Dicke Suett).

أما بالنسبة لإصلاح الأخطاء وتقويم المعوج؛ فنياً كان أم أدبياً، فإنه إذا كان مما يستحق الإصلاح والتقويم حقا فإن الناقد المخلص لمهنته يعرف أنه إنما وجد من أجل هذا الإصلاح وذلك التقويم، وإن كان هذا الغرض يأتي عرضاً ولا يأتي وكأنما هو شأنه الخاص، وذلك بالضبط هو الحال مع العباقرة الأفذاذ، فقد وجدوا ليقفوا- دون قصد- إلى جانب القنوات النظيفة في الطرق التي يسلكونها أثناء حياتهم، بالرغم من أنهم لن يكونوا نوابغ عظماء ولا غيورين أفذاذ في حقل إصلاح الحياة العقلية العامة إذا ما اتجهوا إلى ذلك مباشرة.

إن الاتجاهات الشخصية في الكتابة النقدية كثيرة متشعبة، فكل فن يمتاز بفردية متميزة، ومع ذلك فكل نقاد الدرجة الأولى يتكتلون إلى حد ما في جبهة واحدة ليحاربوا معاً في المعركة الأبدية، ويتفقوا معاً اتفاقاً جوهرياً في تمييز الكتابة التافهة عدوهم الخالد، والأعمال الرائعة صديقهم الدائم، وهكذا يحصل الناقد القدير بطريقة عرضية على جزء كبير من هذا الذي يظن خطأ أنه مهمته الأولى في الحياة، إذ يصل

الناقد في النهاية إلى عمل نوع غير مباشر من وضع الفنانين في طبقاتهم، نوع غير مباشر من التبويب والتقسيم، نوع يقوم على المؤهلات الفنية لأولئك الفنانين الذين أمدته أعمالهم بموضوعه.

فيكون الناقد قد أمد القراء المتشابهين في التفكير والعقلية بنوع من التوجيه يعينهم على الاختيار من بين هذا المزيج المتشابك من الإنتاج الذي يقدم لهم.

ويكون الناقد قد تقدم، بدون أية حركة تتم عن أنه قائد غير واع، وساعد في إزالة البقايا الكدرة التي قد تكون متخلفة عن نوع لا يتناسب مع الفن الذي يراه الناقد ممتعاً ويرى فيه متعة القارئ أيضاً.

وبذلك يكون الناقد محتملاً عند أولئك الذين لا يزالون يشعرون، بوجه عام، بأنه يسير في اتجاه خاطئ، وأنه يتخلى عن جزء هام جداً من مهمته، حتى إنهم ليتهمونه بأنه يفقد نوعاً من العمل أعلى وأسمى وأرق من كل ما اختار لنفسه أن يضطلع به، ويقصر مهمته عليه.

السهل الممتنع

– ١ –

بينما أكتب هذا المقال ترد الأنباء المالية بأنه بعد شتاء قطبي قارس أخذت السندات في تلمس الأشعة الدافئة الأولى لما يشبه أشعة الشمس، ولكي تستطيع التمتع بهذا الدفء القادم في صحبة هذه الكنوز سوف ترد سندات جديدة تتفق وهذا الدفء، ولعلها تلقي رواجا شديداً بين أولئك الآباء الذين يعولون بيوتهم ولم يؤمنوا على حياتهم حتى الآن؛ إنها الطبعة الجديدة الضخمة لمؤلفات"ر.ل.ستيفنون" (R. L. Stevnson) وهي طبعة رائعة تجمع كل إنتاجه، ولها مقدمة جديدة، وهي مجلدة باللون الأزرق الجميل، وقد ازدانت أحرف الورق بلون ذهبي يفوق في تذهيبه أسهم القروض المالية المذهبة.

هذه هي الأشياء التي ينبغي أن تشتريها لتدعم حياتك، إن المساهمين الأذكياء الذين اقتنوا هذه المجموعة الكبيرة من الكتب التي تساعد دائماً على الحديث لا يزالون يتكلمون عن الطبعة الأولى من مجموعة "ر.ل.س". تلك الطبعة ذات العاطفة الصادقة التي تفيض بالعجب والقدسية والعرفان بالجميل، كما يتكلم بحماس أولئك الاستغلاليون الذين استثمروا نقودهم في السندات المالية، والذين أسهموا بأكبر نصيب في إنشاء مصنع "جينيس للخمور" (Guinness's Brewery)، وحينما ارتفع ثمن الطبعة الأولى "طبعة أدنبرة" إلى ضعف

ثمنها الأصلي، صدرت طبعة "بنتلاند" (Pentland) وهي طبعة أغنى من طبعة أدنبرة، فهي تضم تلك القصة الرهيبة التي تثير كثيراً من مشاعر الفزع والرعب، قصة "خاطف الجسد" (The Bodysnatcher)، ويقال إن مجرد الإعلان عن هذه القصة قد أدى إلى القبض على عدد من المجرمين في أحياء لندن المنحطة، وقد لاقت هذه الطبعة إقبالاً منقطع النظير، وتستطيع الآن أن تحصل على نسخة منها كما تحصل على جنيه ذهبي بريطاني، أو كما تحصل على بيض العنقاء، فإنه لابد لك لكي تحصل على نسخة أن تكون من الأثرياء، وأن تعرف كيف تبحث عنها فتطيل البحث.

وهكذا تأتي التحف المبتكرة الجميلة لترضى المتعطشين للأدب، فليس هناك أدنى شك في أن الألف نسخة المخصصة لأوربا قد بادر إلى اقتنائها العقلاء عندما لمحوا أضواءها في طريقها إلى المطبعة، كما يحدث لمحصول القطن تماماً، فإن التجار الأذكياء يبادرون إلى شرائه بمجرد تفتح الأكمام عن فصوصه في ضوء الشمس، ولهذا تجد الذين يودون الحصول على نسخة من هذه المجموعة بعد نفادها، يختارون واحداً من أولئك الألف المحظوظين الذين يملكون هذه المجموعة،وليكن شيخاً كبيراً هرماً، ويرابطون قريباً منه، وينتظرون في صبر حتى يموت.

-٢-

ولكن لم هذا التهافت المستمر على ستيفنون؟ مع أن هناك مجموعة "ميرديث" مثلاً لم تلق رواجاً كهذا الرواج، وهناك طبعة نيويورك

لمؤلفات "هنري جيمس" التي كانت تباع في بطء شديد مع جمال طبعها وتجليدها ومع أن مقدمتها قد كتبها هنري جيمس نفسه وكشف فيها عن الأسرار الخفية للتأليف التي لم يسبق لكاتب من قبل أن كشف عن مثلها للقراء، وكلا الكاتبين- ميريديث وهنري جيمس- له ذهن أكثر اشتعالاً وأشد اتساعاً من ذهن ستيفسون، فأما ميريديث فقد كانت أفكاره أحدث وأكثر ملاءمة للزمن، وأما جيمس فقد حمل في حياة الطهر الفني الحازم عبء الكشف عن الأصول الفنية لمهنته، فكان يغوص إلى أعماق بعيدة تشبه في إثارتها وفتنتها كنوز ليوناردو دافينتش، فتثير حولها كثيراً من التأملات الفلسفية.

ومع هذا كله فإن شهرة ميريديث وجيمس تعتبر شهرة محدودة بالقياس، إلى شهرة ستيفنسون التي لازالت تتحدى الزمن، وتتحدى تغيير المقاييس الفنية والأصول النقدية من جيل إلى جيل، فهي تنتقل من طبعة إلى طبعة كما تنتقل روح "جون براون" (John Brown).

هل يرجع النجاح الذي صادفه سنيفنسون إلى أنه يعترف في حرية، أكثر من هذين الآخرين، بضرورة إرضائنا وإدخال السرور علينا في كل وقت نقرأ له فيه، بحيث لا يفتر هذا السرور ولا نفقد هذا الرضا مهما طالت قراءتنا له أو تكررت؟ حقاً إن كتابات ستيفنسون مهما يكن بها من نقص فهي جميعها تمتاز بنوع من الجاذبية جميل، إنها تسرك وتشرح صدرك في أي لون من ألوانها؛ في الروايات، في المقالات، في الرسائل، في الشعر، فأنت تقرأ له جملة أو جملتين فترى البريق والرونق والجاذبية

في كل كلمة، ومهما يكن ما يريد أن ينقله إليك فإنه يضعه في شكل خفيف مرح فعال، فالكلمات عنده كالألوان في يد بعض الرسامين، فقد يكون الرسام لم يتمتع بشهرة واسعة ولكنه ذكي يعاملك على أساس أنك إنسان له ذكاء مثل ذكائه، ويمكنك أن تفهم ما يريد، وأن تميز الخبيث من الطيب.

إنه لمن الخطأ الشائع بين الكتاب أن يعاملوا القارئ كما لو كان مضطراً إلى أن يقرأ لهم دون أن يكسبوا وده، وكأنهم رعاة الكنائس في المعسكرات حيث يكون الجنود مضطرين إلى الحضور مرغمين على الاستماع والانتظار حتى نهاية المواعظ حتى ولو كانوا في غاية الضيق والضجر.

وقد لجأ كل من "كارليل" و"رسكين" إلى هذه الطريقة الجافة عندما كان بجانبهما الإلهام ويرتفع عنهما الوحي الفني، ويحاول بعض هؤلاء الكتاب المتعجرفين أن يبرروا أخطاءهم تلك بزعمهم أن المادة أهم بكثير من الطريقة،وأنه ما دام قلبك يخفق بالموضوع فلست في حاجة إلى التنسيق في عرضه، إنهم يشعرون بأن ما يقدمون من درر غالية وحكم عالية ليس في حاجة إلى تهذيب وتجميل!

أما الكاتب الرقيق ذو الأخلاق الدمثة فيبدأ في كتابته ويمضي فيها وكله إخلاص لحرية القراء، فهو يعرف أن القارئ لن يجبر على قراءة سطر واحد يشعر بكابته وسماجته، إن كل جملة في كل صفحة تكون في نظر هذا الكاتب الحاذق معرضة لنظرات القراء الناقدة، فقد يخضعها

قارئ أو آخر للفحص الدقيق فيتبين أنها ليست من نوع الزاد الدسم الذي ينبغي أن يقدم للقارئ الراقي، وهذا الخوف المحمود الذي يحسه الكاتب المهذب يدفعه إلى أن يعامل كل جملة يكتبها على أنها قد تسبب للقارئ نوعاً من السآمة والملل، ومن خلال كل جملة يرى أنه ينبغي له أن يجذب القارئ إليه، ذاكرا أن فقرة واحدة مملة أو سطراً كئيباً يسلب الكتاب كله فرصة من فرص الحياة والانتشار، بل قد ينظر الكاتب الراقي إلى كل جملة من جمله الطويلة كما لو كانت كتاباً بأكمله، فهي عضو حي يؤدي عمله الحيوي في الجسد كله، وهي أمر هام في البناء والزخرف، إنه يشعر بضرورة أداء الجملة لوظيفتها؛ فهي تثير القارئ وتحرك مشاعره كما في المأساة أو الملهاة، ويحفظ الكاتب هذه الإثارة بعقد يبرمها حينا ويحلها حينا آخر، منحدراً في جمال ساحر من حمارة القيظ إلى غروب الشمس، جاعلاً توقع القارئ يرتفع إلى القمة في حذق ولباقة، ثم يسليه بأشياء بعيدة عن توقعه تماماً، وفي النهاية يصل به إلى حل العقدة بطريقة بارعة بعد ما تكون قد أينعت واستوت على عودها وتم لها النضج الصحيح.

- ٣ -

وفي رأى هؤلاء الكتاب أن الوضوح في أضيق معانيه — الوضوح الذي يشبه النشرات الطبية — ليس كافياً، فهم يحاولون أن يرتفعوا بهذه الدقة المنطقية المجردة إلى قوة عالية من صدق التعبير بتحريك القوى الكامنة في الكلمات والقيم الخفية فيها، تلك القوى الماكرة الماهرة،

والقيم العالية الرائعة، بتحريك الثروة التي تتضمنها الكلمات فيما تفجر من معان قريبة وبعيدة، وبإثارة قدرتها على أن تحرض في القارئ تلك الملكات اللماحة التي تدرك الأشياء بالرمز الجميل والإيماءة الحاذقة أكثر مما تحرض فيه نواحي المنطق المجرد.

والكتاب من هذا النوع نجده في اتصالاته بالقراء يطبق الوصف الشهير الذي وصف به "نيومان" (Newman) الرجل المهذب، بأنه الرجل الذي لا يسبب الضيق لأحد ولا يجلب الألم لإنسان، فيحاول دائماً أن يكون رفيقاً لك، رقيق الحاشية موطأ الأكناف، ويجعلك دائماً تشعر وأنت برفقته كأنك في منزلك ومع أفراد أسرتك، فلا داعي للرسميات مطلقاً ولا ضرورة للتكلف والتصنع، فيشرح صدرك، ويجعلك راضياً عن نفسك، وهو بهذا مثال طيب للرقة والإيناس الذي كان مسيطراً على كتاب المقالات في القرن الثامن عشر.

فالكلام غير مباشر ولا يعمد فيه إلى التوضيح التام، والتفاصيل يشار إليها ولا تشرح شرحاً يسد الطريق على خيال القارئ، وروح الفكاهة تبتعد عن محاولة جعلها لونا من ألوان الفصاحة المتطرفة، والكاتب يضع نصب عينيه أنك روح ممتازة، وأنك سريع البديهة سريع الإدراك ولا داعي مطلقاً لأن يشرح لك تفاصيل ما يكتب، وقد لا يقتبس كثيراً من الأقوال على النحو الرسمي الذي يقتضي أن يضع ما يقتبسه بين علامات توضحه؛ بين أقواس أو بين فواصل، بل لعله يؤثر أن يداعب اقتباساته فيطعم بها أسلوبه الخاص، ويذيبها فيه معدلة محولة بطريقة

تجعلها تشير إلى القارئ من طرف خفي، فكأنما يقول الكاتب لرفيقه القارئ؛ "مما لاشك فيه أن قارئاً مطلعاً مثلك، وإنسانا في ذكائك، يعرف ما يجول بخاطري".

فإنك مهما كانت درجة ثقافتك تشعر وأنت تقرأ له أنك أهل لكل جهد تبذله لفهمه، وأنك ستجنى ثمرة طيبة لقاء ما تحملت من متاعب في القراءة وما بذلت من جهود في الدراسة، والآن كل الأبواب مفتحة أمامك، وإنه لمن المناسب لك أن تعانق تلك الفرصة، فتنضم للصفوة الراقية من أهل الفن، وقد تكون هناك فرص أخرى تدعوك، ولكنها لن تكون أكثر فائدة وأحلى ثمرة من هذه الفرصة.

وقد يراودك شعور كشعور "فالستاف" حينما قال: "آه لو لم يسقني الخبيث الدواء الذي جعلني أحبه!" فهذه العاطفة التي جعلتك تحبه وامتلكت عليك مشاعرك، مركبة من عناصر كثيرة، بعضها لا تعرفه وبعضها الآخر واضح معروف لدرجة أنك لو حللته وفحصته لعرفت أنك قد خدعت في سهولة ويسر، وغرر بك دون أدنى مشقة، ومن هذه العناصر عنصر صغير ولكنه كثير الدوران، هو التقارب بين كلمات مختلفة الأصل مختلفة المعنى والتقاليد، مع إحداث جرس موسيقى منسجم من هذا التقارب، ولفته عقلية مدهشة من هذا الاختلاف[1]، وعنصر آخر صغير أيضاً ولكنه مجال للحيوية والخفة والرشاقة، هو بعث كلمات كانت نصف ميتة، وإعادتها ثانية إلى الحياة الأدبية النشيطة،

---

(١) هذا العنصر من عناصر الجمال الفني يشبه الجناس في لغتنا العربية.

وذلك بالاستخدام الماهر للاستعارات القديمة والكنايات التي أصبحت الآن متحجرة في نظر الكثيرين منا، ولكن بحيث تستخدم هذه الطرائق استخداماً يجعل عقلك المصقول يتحرك في بهجة وسرور، وهكذا ترى الحيلة الصغيرة القديمة قد بعثت الحياة في عنصر التصوير المجازي في اللغة، ذلك العنصر الذي يتجه الجانب الأكبر منه في هذه الأيام إلى الذبول، ثم إلى فقدان البريق والإشراق.

- ٤ -

إن الشيء الذي تقرؤه في سهولة ويسر هو –كما يقول "شيريدان" (Sheridan) – شديد الصعوبة في كتابته، فإذا كان الكتاب ينزلق بك في خفة، وينتقل من صفحة إلى صفحة في عذوبة ونعومة، أو يتراقص قليلاً ولكنه لا يبدو متعثراً، فإن هذه السهولة الظاهرة غالباً ما تكون لونا من ألوان الخداع، أما الكاتب الذي يكتب في سرعة وغزارة، مثل هنري جيمس، فإنه يترك الكثير من عمليات التبسيط والتيسير والصقل لعقلية القارئ، وبهذا نجد الكتاب الذي يبدو صعبا في قراءته كان سهلاً في كتابته، وفرق بين جملة تكتب دون جهد ودون عناية أو صقل فتشبه المادة الخام، المادة الأولية اللازمة لصناعة الكتابة، فهي وإن كانت صحيحة من ناحية اللغة والنحو والمنطق إلا أنها تشبه لغة العقود، وهي تشبه أيضاً ما كان يخطر لـ "جولد سميث" أو "لامب" قبل تحويل هذه الخواطر إلى نوع من الأدب، فرق بين جملة من هذا اللون وبين جملة أخرى تم صقلها وتحويلها إلى أدب حقيقي، جملة ذات كلمات مختارة،

كلمات قد نقيت ونخلت، ثم نسقت ورصفت وأخذت مكانها من النغم العام والموسيقى السائدة، واصطبغت بلون جميل من الانسجام، فأصبح الوصف مجسماً في صور حسية وتخلص من مجرد التفهيم والتثقيف، واستغل كل الإمكانيات الفنية للكلمات، حتى نشم فيها تنفس الإنسان، ونسمع جرس الأصوات، ونحس حركة الحياة.

ولكي نصل إلى هذا كله فلابد من عمل، عمل قد يكون مليئا بالبهجة المخدرة بالنسبة للفنان الموهوب ولكنه عمل على كل حال، عمل يضطلع به الكاتب ولا يترك القارئ ليبذل فيه جهوداً شاقة مريرة، إذا كان يستطيع بذل هذه الجهود ويجد في نفسه رغبة في البذل، أما الكاتب الذي يحمل هذا العبء بمحض إرادته فقد لا يكون عظيماً كرجل وفيلسوف مثل ستيفنسون، ولكنه إذا توفر له الذكاء والمهارة الفنية فسوف يحظى بمنزلة كبيرة في نفوس القراء، وسوف يحظى بمنزلة كبيرة في نفوس القراء، وسوف يتلمسون له شتى المعاذير إذا ما جاء في كتابته بفكرة عادية أو عاطفة خفيفة، وذلك لأنه اضطلع بالعبء وبذل كثيراً من الجهود لينسق لهم ما يقدمه.

ممارسة الفن دون دراسة أصوله

- ١ -

إن من أكثر الخيالات طوافا بأذهان الشباب ذلك الحلم القديم الذي يوحى إليهم بأن أجود الفن هو ما ابتعد عن الصنعة، وأن خير طريق للعمل الفني هو اجتناب الدراسة النظرية لأصول الفن.

إن هذه الفكرة تزور عقول الشباب من حين لحين، تزورها في قوة وإلحاح، وتغريهم بالكتابة، بالرسم، بالغناء، بكل لون من ألوان الفن، معتمدين على أرواحهم دون الاستعانة مطلقاً بالطرق الفنية، ويبدو لهؤلاء الشباب أن أنبل شيء في الحياة هو أن يضطلعوا بذلك، وأنه من العبودية والدناءة أن يبدد المرء بريق عبقريته ويخضع نبوغه لمهانة التعلم، تعلم كيف يرسم، كيف يزن الشعر وينظم القريض.

وبالنظرة التي كان ينظر بها "دوفان" (Douphin) إلى حصانه الطائر، بهذه النظرة نفسها ينظر الشباب المتطلع إلى آمالهم البعيدة المنال، وإلى عبقريتهم الفنية التي لم يحصلوا شيئاً من وسائلها، فقد كان "دوفان" هذا يقول: "عندما أمتطى صهوة حصاني فإني أحلق في السماء كأني الصقر القوي، إن الجو يتراقص من حوله، والأرض تغنى حينما يلمسها، إن أقل نغمة يرسلها وقعُ حوافره لهي أكثر انسجاماً وأكثر موسيقية من مزمار "هرميس" (Hermes) .

ولكن أين هذا المخلوق الناري العجيب من هذه العناصر المادية والمقاييس الفنية أو الآلات الصوتية بما فيها من حيل وفنون؟! إلا أن الشباب يحلم دائماً بتحطيم القيود والتخلص من الأغلال.

وعندما وضعت الحرب العالمية [1] أوزارها طافت هذه الأفكار بأذهان طائفة من الشباب، وكان لهم بعض الحق، فإن أعظم المعارك الفاصلة في هذه الحرب قد كسبها قادةٌ يُشَك كثيراً في أنهم تلقوا من علوم الحرب وفنونها ما أفسد عبقريتهم الحربية الطبيعية مثلما تلقى أعداؤهم من القادة المغلوبين، وبدا هذا وكأنه الفجر الجديد لعهدٍ من الانتصارات المتوالية للشباب المتوثب الذي لا يعبأ بدراسة قواعد المهنة.

وكان الشباب إلى جانب ذلك يتمتع بفترة من الرضا الغامر، فقد قام بعبء كبير في الحرب وأحرز نصراً مؤزراً، وفي الوقت الذي كان الكهول – شباب الأمس – يقولون فيه بنغمة عاطفية كلها حنين؛ إن أيام شبابهم كانت هي الزمن الذي تبيَّن فيه الإنسان طريقه وعرف حقيقةً كيف يؤدي عمله في مهارة وفنية، في هذا الوقت كان الشباب يفكر بطريقة أخرى، فقد كان يرى أنه من الخير الأكيد أن يبدأ كلَّ شيء من جديد، على أساس أفضل وبطرائق جديدة لا يمكن أن تكون قد خطرت لأسلافهم على بال.

---

(1) الحرب العالمية الأولى.

- ٢ -

وهكذا تقدم الشباب يحدوهم الأمل، يحدوهم هذا الحلم القديم وقد بدا في أذهانهم وكأنه شيء جديد مبتكر، وخطوا خطوتهم بروح عالية وأمل كبير، غير أنه لا توجد أغان بدون نغم، ولا توجد صور للإنسان خالية من الوجه، وليس لدينا ما يؤكد لنا أن إنساناً استطاع أن يلمع كعازف على الكمان دون أن يتلقى درساً في الفن.

ولكن أحسن المتاحف في لندن وباريس وبرلين بها كثير من الصور لم تشُبْها أية شائبة من فن التصوير؛ حتى إن الناظرين إليها ليدخلون في جدل عنيف حول المنظر الذي تمثله هذه الصورة أو تلك، هل هو لسوق من أسواق الجزائر أم لمزرعة هولندية أم لحيٍّ داخلي من أحياء المدينة! وكذلك في الشعر، فهذه صورة شعرية، وإن لم تكن تمثل نوعها تمام التمثيل، إلا أنها من الصور التي تتردد كثيراً في الأذهان:

إنه يعرج

ويهتز

كأنه الدمية

فوق

بحر

بنفسجي

إنها فكرة، كما ترى، لم تفسدها أية محاولة للصنعة والزخرفة، إنها لا تحاول أن تخدعنا كما حاول شكسبير بتلك المقطوعة:

استمع، استمع، استمع، فالطائر يغني عند باب السماء
وإلـــــه الشـــــمس يهـــــم بـــــالنهوض
وخيلـــــه تســـــتقي عنـــــد هاتيـــــك الينـــــابيع
مـــــن أكـــــواب الزهـــــور الراقـــــدة

فإن شكسبير لو اعتبرنا أصدقاءه وجعلنا موضع ثقته، لأعطانا الفكرة الصافية الأولى، وحينئذ كان من المحتمل أن يكتبها هكذا:

لاحظ
الطائر
قبل
الإفطار
والعشب
مازال
معموراً
بالندى

وعندما تعوَّد "كوروت" (Corot) أن يذهب مبكراً للرسم في الصباح أيام الصيف، كان يقبل على فنه والضباب يكسو كل شيء، فإذا

ما انقشع الضباب وأشرقت الشمس لتملأ الدنيا بضيائها ودفئها، توقف عن العمل وقال: "كل شيء يمكن الآن أن يُرى، ولهذا فإنه لا يوجد شيء أراه" لقد كان يشعر بأن النصف أكثر من الكل، وعندما كانت خطوط المناظر تبدأ في الظهور وتخرج من بين ما تلفعت به من بخار وضباب، وتتضح معالمها لدرجة يمكن معها أخذ ظلال محددة لها، فإنها حينئذ في رأيه تفقد جزءاً هاماً من قيمتها الفنية المعبرة.

وقد نظم أحد شعراء ما بعد الحرب هذه المقطوعة المتلفعة بالضباب، مدفوعاً بفكرة مشابهة لفكرة الرسام "كوروت":

"هـا، هـا، هـا، هـا ... إن الشيء الأكيد الذي تعرفه.

هو أني لا أتحمل ترهات "وايتمان" ... ها... ألا يوجد مزيد من الخمر؟

إنه لرخيص جداً بعشرين شلناً ... لقد كان يجري إلى الداخل.

وسرعان ما عفته ... يا له من حفل سخيف".

إن المرء ليأخذه العجب، هل كانت هذه عملية استطلاعية كالجلسة الأولى التي يجلس فيها الرسام عندما يريد أن يبدأ في التمهيد لإحدى تحفه المزمع رسمها؟ وهل يتمكن الشاعر بعد حين، وعندما ينام عن شعره مدة كافية، هل يتمكن من أن يهتدي أخيراً إلى حقيقة شعوره وإلى التعبير عن هذا الشعور؟ هل تواتيه تلك الحاسة المسيطرة المتجبرة، حاسة الموسيقى التي كانت لا تزال بعيدة جداً عن شعره، والتي كانت

أسيرة في ثناياه، رهينة بلحظة سعيدة من لحظات الامتداد الساحر الذي يمرح فيه الشعور، والاتساع الخلاب الذي يسبح فيه الخيال؟

إن المرء ليأخذه العجب، أجل يأخذه العجب، فقبْل أن يصل "سوين بيرن" إلى مستوى هذه المقطوعة:

"مـــن كثــــرة الحـــــب المفــــرط للحيــــاة
ومن الأمل والخوف نَجِّني، فك وثاقي، دعني أتحرر
إننـــــا لنشــــــكر شــــــكراً مـــــوجزاً
الآلهـــــــــة أيـــــــاً كانـــــــــت
علـــــى أن الحيـــــاة لا تــــدوم ســـــرمداً
وعلـــــى أن الأمـــوات لا يقومـــون أبـــــداً
وعلـــى أن الأنهـــار، حتـــى أصـــعبها جرَيانــاً
تصـــل، أيـــاً كانـــت الطريـــق، إلـــى البحـــر"

قبل أن يصل "سوين بيرون" إلى كتابة هذه القطعة كان عمله قد مرّ بمراحل عديدة، فعندما دوّن الشاعر بعض المقتطفات الرمزية لأصوات عصره، من المحتمل أن تكون هذه المقتطفات مصحوبة بملاحظات كهذه:

هوكسلي: إن الخلود شيء مخدِّر.

جويت: إذا لم تكن على يقين، فانتظر لترى.

دزرائيلي: الملائكة، إنما هم أولادي الصغار.

تينيسون: حسناً، على أي حال، فهناك بقية من الأمل.

لقد كان من المعروف عن "بيرنز" (Burns) أنه يترك لخيال القارئ الشيء الكثير، وإنه لمن أحسن صفات الشاعر أن يترك لخيال القارئ الشيء الكثير، ولكن كيف يكون ذلك؟

إن الإعلان الفنيّ عن تأخير قصر جميل في الريف الهادئ، يترك للخيال الشيء الكثير، ولكن كتابة هذا الإعلان وحدها، وبدون أي مؤهل آخر، لا تجعل من كاتب الإعلانات شاعراً، أما أنشودةٌ عن الخريف فقد تترك مجالاً واسعاً للخيال، إذا كانت صياغتها الفنية بحيث يستطيع بعض ما بها من غموض أن يفجر الخيال ويسبح به في عالم غير محدود، ويرجع ذلك إلى عبقرية الشاعر وقدرته الفنية، فإن الشاعر الذي يترك الأشياء الكثيرة للخيال، إذا لم يكن يصدر في ذلك عن عاطفته الصادقة، عن حماسه الأصيل، قد ينتهي به الأمر إلى أن تصبح قصيدته سلسلة من العناوين لقصائد أخرى، ووراء كل عنوان منها كلمات مرصوصة لا تعبر عن شيء إلا عن مقدرة الشاعر على نظم الكلام في أوزان صحيحة.

فبينما تغمرنا السعادة التي يبعثها في نفوسنا هذا الخيال المثار، إذا مهرج بائس أو كسول يفجؤنا بنظمه الغامض البهيم الذي لا يضم كلمة شعرية واحدة مشرقة أو قاتمة، أو بمقطوعة موزونة ولكنها تبدو وكأنما ركبت من الأرقام الرومانية، والرد على هؤلاء ليس ببعيد؛ فالشعراء

يسخرون منهم ويلقونهم بأبشع ألوان التهكم، وقد يقولون لهم: ماذا تريدوننا أن نقرأ؟ أناشيد "ملتون" أم روائع "كيتس"؟

وفي الحق أن الخطر الحقيقي في مقطوعة "البحر البنفسجي" ليس في أن ما تتركه للخيال أكثر مما ينبغي، ولكن في أنها لم تفعل شيئاً يثير الخيال، وقائد السيارة لا ينطلق بها إلى الأمام قبل أن يبدأ بإدارة المحرك لهذه السيارة، فالكلمات القليلة في مقطوعة البحر البنفسجي، كثيرة جداً، لأنها مجموعة من العراقيل، لا تستطيع كلمة منها أن تفجر أن تفجر أية صورة في أذهاننا الراكدة، لا تستطيع كلمة منها أن تساعد محرك السيارة على أن يبدأ العمل، إنها كلمات لم تصهرها النيران، إنها كلمات تشير فقط إلى أن الكاتب، الذي قد يكون شاعراً وقد لا يكون، طرق موضوعاً يعتقد أنه شعري ليصوغ قصيدة عن هذا الموضوع، ولكنه لم يبدأها بعد.

- ٣ -

وكما تتعرض الأشياء جميعاً للتطور والتغير مع اختلاف الزمن وتقدم الأيام، فإن الأمل القديم في القيام بأعمال ضخمة دون بذل الجهد في تعلم أصولها وفنيتها قد يتغير، وكما يوجد الكثيرون في لعبة الكريكيت مثلاً لا يستطيعون إصابة الأهداف بالرغم من دراستهم لطريقة أبطال هذه اللعبة وتقليدهم لكل حركاتهم في دقة متناهية، كذلك حال الكتَّاب الذين لا تستجيب لهم المواهب ولا تصقلهم الأحداث، الذين يثيرون ضجة شديدة بتقليد النواحي الشكلية والمظاهر السطحية في الأدباء الكبار

وأساليبهم، فكان هذا النوع الذي انتشر في عهد الملكة فكتوريا، يقلد أوضح الحيل الشعرية كما في "العذراء المباركة" (The Blessed Damozel)، ويستخدم الحروف الضخمة الملفتة في إفراط شديد كما يفعل "كارليل"، ويُفْرط أيضاً في علامات الترقيم ليقلد "تشارلز ديكنز".

ولكن هذه الطريقة، التي لا تتصل بينها وبين الأدب الأسباب، غير منتشرة الآن، وأكثر منها انتشاراً هذه الأيام لون آخر من ألوان التطفل هو عكس اللون الأول تماماً، وهذا اللون هو رفض كل النُّظُم الظاهرة في فن الأدباء الكبار، ولما كان فن الكبار يحترم القافية في الشعر فلا بد من تحطيم هذه القافية، ولما كانت أشعار هؤلاء العظماء موزونة منغمة فلا بد من تجنب الوزن والاستهانة بالنغم، ولما كان الكبار لم يكتبوا شعرهم في سطور يتكون السطر من كلمة واحدة فلا بد من كتابة الشعر في سطور لا يزيد السطر منها عن كلمة واحدة.

وهكذا بين هذين اللونين من ألوان الأدب يتذبذب أولئك الكتاب الذين لا حظ لهم من موهبة، ولا صلة بينهم وبين الوحي، ولم يلزم أحدُهم أستاذاً من أساتذة الأدب ليتلقى عنه ويدرس عليه ويساعده سنين فيكون من تلاميذه وحوارييه.

إننا نتغير ونتجمل ونتحايل وفقاً للتقاليد والمجتمعات، فهذا جيل من الكتاب المجدبين يتبختر بين الوشي والزينة، والديباج الزخرفي، والجمال اللفظي، ويعقبه جيل آخر يرفل في ملابس قصيرة أيضاً،

كملابس سلفه، غير أنها مجردة من الزخرف، خالية من الوشي، فيكتبون دون مراعاة للنغم ولا اهتمام بالوزن، كالسطر ذي الكلمة الواحدة.

ولكن عند النظر الدقيق والحكم الصادق يتبين لنا أن الطريقتين المختلفتين تؤديان إلى نتيجة واحدة.

– ٤ –

عقب الحرب العالمية وجد الكتابُ الكبار أنفسهم يعانون نوعاً من الخجل ينتشر بينهم جميعاً ويمنعهم من ذكر الحقيقة المرَّة لأدباء الشباب، فقد كان أدباء الشباب هؤلاء يرقصون طرباً وتأخذهم النشوة الغامرة.... لقد فكروا أن لعنة آدم قد تركتهم وارتفعت أخيراً عن هذه الأرض، فلم تعد بهم حاجة إلى إرهاق أنفسهم وبذل جهودهم لتعلُّم المهنة وقواعد المهنة ومتاعب المهنة.

لقد عانى الشباب كثيراً من هذه الحرب، لقد ذاقوا العذاب وتعرضوا لأقسى الأخطار وتحملوا أعنف النكبات، فكان الجميع يأسفون لما يلاقيه الشباب ويعطفون على آمالهم، وكان من نتيجة هذا العطف الذي يلقاه الشباب في كل مكان، والمعاملة الطيبة التي يبديها نحوهم الجميع، أنَّ فكرة بائسة قد رسخت في أذهان هؤلاء الشباب؛ فقد ظنوا أنهم وفدوا إلى هذه الأرض في بعثة إلهية ليصلحوا ما فسد، لينقذونا جميعاً ولينقذوا أدبنا مما تورط فيه ومما نزل به على أيدي الكتاب القدامى!

ومما لا شك فيه أن الشباب كانوا عندما تتيقظ أرواحهم وتصحو ضمائرهم، يضحكون من أنفسهم ومن التمجيد العظيم الذي يسبغونه عليها، ولكن الحراسة الملائكية على هذه الضمائر ليست في كل مكان، فكثيراً ما كان الشباب يستنشقون المر والبخور دون أدنى تأخير عندما يصيبهم الفشل، لأنهم لم يكونوا ليستقبلوا الفشل معترفين بالنقص في خبرتهم وتجاربهم واستعدادهم، وإنما كانوا متفقين دائماً على أن لله حكمة بالغة في نقص تجاربهم.

وقد كانت مواجهة الشباب بهذه الحقائق المرة ظلماً قاسياً لهم، فالحرب هي السبب الأول في تنشئتهم هذه النشأة، ولو أجرينا موازنة بسيطة بينهم وبين شباب الجيل السابق لهم، أو شباب الجيل الذي أتى من بعدهم، فسوف نعرف كيف صادفتهم فترة عنيفة لينشأوا فيها، فقد اضطرتهم الحرب إلى ترك منابع العلم والذهاب إلى الميدان، كما اضطرت أساتذتهم إلى ترك التدريس ليحملوا السلاح، تاركين وراءهم هذا النشء في أخطر مراحل الحياة، وعندما عاد السلام، وجد الشباب أنفسهم في عالم تملؤه الأطماع والمخاوف، وجدوا أنفسهم في وطن قد أنهكت الحرب روحه المعنوية، فأحسوا بأنهم ليسوا في فترة يستطيعون فيها أن يفرحوا ويمرحوا ويستمتعوا بشبابهم، ولذلك فإنه لم يكن من اليسير أن نلوم هؤلاء الشباب إذا ما انفجروا فجأة، في لحظات قليلة نادرة، يضحكون ويصخبون ويستمتعون، ناسين في هذه اللحظات ما ألقي على عاتقهم من أعباءٍ ثقال.

وعلى أي حال فقد انتهى كل ذلك الآن[1]، وبدأت المواهب الفتية تُظهر مقدرتها في عزم وإصرار، فالمتاحف الآن في باريس؛ والمسرحيات الأخيرة في برلين، والإنتاج الحالي للشعر في لندن، كل ذلك يشير في وضوح إلى أن الشباب قد أخذ يترك زوابع النزعات الشخصية ويتخلى عن أفكاره الخاصة التي كان ينقصها النضج الكامل والتكوين السليم، ويعود إلى الإيمان بالعمل الفني المدروس، وبذلك ذهب الصياح والضجيج وانتهى الصخب والشغب، ومن تلك الحقبة العصيبة المليئة بسوء التقدير والاستخفاف بالصعاب والشعور الخاطئ بالفردية، عاد الشباب إلى العمل الفني بروح عالية، وشعور متوثب، ورغبة في العمل، وإيمان بأن كل عمل يقومون به ينبغي أن يؤدَّى بحذق وفن، وأن تراعى فيه وسائل الحذق وأصول الفن.

---

(1) كتب هذا المقال سنة ١٩٢٧.

بَرَكة آدم

- ١ -

إن إنساناً يحب عمله ويتعشق مهنته الخاصة ليعجب أشد العجب عندما يسمع بعض ما يقال كل يوم عن العمل.

فيوماً يسمع أن العمل ما هو إلا لعنة صحبت آدم عند طرده من الجنة، كما لو كان آدم لم يعمل قط قبل طرده، ويوماً نجد أنفسنا وقد أُمرنا أن نندفع نحو الأمل في أنه إذا استمرت الاختراعات الحديثة لتوفير الجهد الإنساني في الازدياد السريع والتقدم المتواصل، فإننا قد لا نحتاج إلى أن نعمل أكثر من ساعتين في اليوم كله، وقد لا نحتاج إلا أن نعمل ساعة واحدة، وحتى الفلاسفة والحكماء من مثل "برتراند راسل" (Bertrand Russell) الذي يتمتع بثقة الكثيرين، فإنه يقترح في إحدى حِكمه ألا نعمل في اليوم منذ الآن أكثر من أربع ساعات، ويوجهنا إلى أن نقضي بقية أوقاتنا فيما نحب ونهوى، فنتجه إلى العلم والفن، إِلى الصداقة والحب، إلى التأمل في جمال الطبيعة وعظمة الكون.

ولكن؟ ألا ترى معي أن الإِنسان يبذل جهده ليقشر الفاكهة حتى يصل إلى ما بداخلها من لباب لذيذ يعوضه عما بذل من جهد في تقشيرها؟ إنهم يقولون هذا وكأننا لا نستطيع أن نرى بأنفسنا أنّ أتعس

الناس في هذا العالم رجل جمع ثروته في أول حياته ثم أَصبح لا عمل له إلا أن يمر على مكتبه ساعة أو ساعتين في اليوم ليتوعد الموظفين ويهددهم، ثم يعود إلى زوجته ومنزله أو إلى مشاهدة السماء، وغيرها من مشاهد الطبيعة... أو كأننا لم نر في حياتنا الأطفال الأبرياء، والفنانين الموهوبين، والباحثين العلماء!

إن الطفل الطبيعي لا يحمل أية ضغينة ضد العمل إلا إذا غُرست فيه الكراهية للعمل بأية وسيلة من وسائل سوء التربية، فإنك إذا وضعته ليلعب في حديقة تغمرها الشمس وتملؤها الحياة، فوجد حوله كل الأشياء التي يعدها "برتراند راسل" ذات أهمية كبيرة؛ وجد الرمل ليمارس به العلوم الهندسية، وعلبة من علب الألوان ليبدأ الرسم، ودُمية أو عدداً من الدُّمى يمنحها عواطفه ويبثها مشاعره، ومشاهد الطبيعية ذات الجمال الخلاب، وقبة السماء العريضة لينظر ويتأمل.... فإنه سرعان ما يتبرم ويرجوك أن تتركه ليؤدي عملاً حقيقياً، إنه يريد أن يكنس الأوراق التي تتساقط من أشجارها، ويحب أن يقوم بتهذيب الحشائش وتسويتها، إنه لن يمل هذا العمل إلا ريثما يريح جسمه ثم يعود مشوقاً إلى العمل متعطشاً إليه في الصباح التالي.

وهكذا نجد أن هذه الرغبة الفطرية في العمل عند الطفل من القوة بحيث يصعب على المدارس الكبيرة والجامعات الشهيرة مع ما تبذل من جهود وتستخدم من وسائل، يصعب عليها أن تُقنعه بأن العمل الحقيقي

شيء يجب الفرار منه كالفرار من الفقر والمرض، وأن القيام به والاستمتاع بالحياة شيئان متناقضان تناقضاً طبيعياً لا يمكن تغييره!

انظر إلى المشتغل بالعلم، ذلك الرجل الذي يتصيد المعرفة ويبحث فيطيل البحث، انظر إليه وتقدَّم نحوه وهو منهمك في بحوثه ودراساته واعرض عليه أن يريح نفسه بعض الشيء وأن يعمل ساعتين اثنتين في اليوم، إنه سوف يصيح في وجهك، سوف يسخر منك ومن فكرتك هذه الغريبة، إنه حتى عندما يذهب إلى فراشه لينام، قد يفكر قائلاً لنفسه في نهمٍ شديد؛ "إني سوف أنام بضع ساعات فقط، لن تعطلني كثيراً، ثم أستيقظ لأعود إلى البحث وأستأنف العمل..... يا للسعادة"!

- ٢ -

وأكثر من أولئك وهؤلاء.... الفنان، فقد أعلن جماعةٌ من الفنانين الإيطاليين منذ أعوام إضرابهم عن العمل يوماً واحداً احتجاجاً على ثري من أثرياء إيطاليا كان قد جلس أمام أحد الرسامين ليبدع بريشته رسماً له، ولكن الرسم لم ينل في النهاية إعجاب الثَّريِّ.....، فرفضه..... فأعلن الفنانون سخطهم، وقرروا إضرابهم.

ولسنا ندري إذا كان هذا الإضراب قد اهتزت له نفس الثري المتعجرف أم لا، ولكن كل من كان له قلب يشعر، يعرف تماماً أن هذا الإِضراب قد آلم الفنانين أنفسهم ألماً شديد الوقع عنيف الأثر، لأن

الإضراب يختلف اختلافاً شديداً وفقاً لنوع العمل الذي نضرب عنه، فقد يكون الإضراب فرصة جميلة إذا ما كان إضراباً عن عمل غير محبوب، عمل لا سحر فيه ولا شوق إليه كالجلوس إلى مكتبٍ لإجراء عمليات الجمع والطرح لأرقام صغيرة ولكنها كثيرة لا تنتهي، أو كالوقوف بباب تنُّورٍ كبير لتزويده بما يحتاجه من الفحم وإطعامه دائماً بكميات لا تنتهي من الوقود، أما إذا كان العمل من النوع الذي تحبه وتعتز به، من النوع الذي يملأ نفسك بهجة وسروراً، من النوع الذي يدفعك الشوق نحوه ويهزك إليه وأنت تهمس: "بعد قليل سوف أشعل نهر التايمز بالشرر العظيم المتدفق من عبقريتي"، إذا كان العمل من هذا النوع، فإن وقع الإضراب على نفسك يكون مختلفاً تماماً عن وقعه على العاملين الآخرين.

إن في مقدور أي حكيم أن يقول لك؛ إن شعورك بكرامة العمل والجمال الإنساني الأخلاقي في هذا العمل أياً كان نوعه، حتى ولو كان كنس الحجرة، إن شعورك بهذا الواجب المقدس يجعل من عملية الكنس والتنظيف عملية جميلة محبوبة لا تقل في جمالها ولذتها عن إبداع تحفة من المرمر أو رسم لوحة فنية بالألوان، ولكن الذين لا يتقنون أي نوع من هذين العملين يؤمنون إيماناً عميقاً بأن المتعة كل المتعة في أن ترسم كما فعل "رينولدز" (Reynolds) ، وأن أية متعة يجدها العامل في تنظيف عربات القطار ليست بشيء، وأنها لا تقاس مطلقاً بتلك المتعة الفنية التي يعيشها الفنان في عمله، فالكناس يستطيع أن يتحكم في عاطفته نحو عمله ويمتنع مدة طويلة عن عملية التنظيف، إذا كانت

من أجل حبه للتنظيف، ولكن الرسام المُلْهَم يجد أنه من العبث أن يتظاهر بأنه يستطيع أن يسلو ويشته ويهجر فنه حيناً من الدهر، وأنه يستطيع أن يقضي الوقت في مشاهدة مباراة كرة القدم وسباق الخيل! إننا نعلم جيداً أن فناناً ملهماً كهذا الفنان لا يستطيع أن يسلو فنه، كما لا يستطيع المدمن على الشراب أن يسلو كأسه.

وهذا يُظهرنا على جانب آخر جميل من جوانب الطبيعة البشرية الطيبة، فمع معرفتنا بخصائص الفنان هذه ندفع له بسخاءٍ في مقابل ما ينتجه من فن، إن عامل المنجم الذي يعمل بدون أجر لا وجود له في هذه الأرض كما يقول دوجالد دالجتي (Dugald Dalgetty)، أما إذا رفضت الدنيا في إصرار أن تعطي الفنان أي أجر على إنتاجه فإن هذا المخلوق المرهف الحس الحاد المشاعر سوف يستمر في فنه، إنه لا يستطيع أن يتوقف، حتى لو كان غنياً، إلى نهاية الإضراب، إن تعاسة الإضراب الطويل قد تكون موتاً للفنان.

– ٣ –

وإذا ما نوقشت المسألة، واحتدم الجدل من الناحية الاقتصادية، فإن الفنان سوف يدفع عن نفسه من غير شك، ويخفي عدم رغبته في الإضراب بأنه يريد أن يخفف من هجوم الرأي العام على الفنانين، وهنا تثور في أذهاننا فكرةٌ أثارتها المناسبة وهي: ألا ينبغي للآخرين أن يستخدموا نوعاً معقولاً من هذا التظاهر الحاذق؟ أو هل هي حقيقة واقعة فعلاً أن السباك الماهر أو حتى مستر "برتراند راسل" نفسه يتمنى

بإخلاص ألا يعمل غير ساعتين يومياً في مهنته سواءً أكانت هذه المهنة هي السباكة أم كانت هي الرياضيات العليا والفلسفة السياسية؟

إننا في كل اجتماع لاتحاد العمال نجد الحديث الذي يدور على لسان كل منهم "أن العمل الجسماني شرٌّ يتحملونه من أجل الأجور التي تدفع لهم، وأن أولئك الذين لا عمل لهم سوى إنفاق الوقت في المتعة والحصول على أسباب التسلية والترفيه واللهو هم السعداء حقاً، هم الذين يستمتعون بقسطٍ وافر جدّاً من السعادة لا يمكن أن يحظى به أولئك العاملون"!

هل يكون من الممكن أن هؤلاء المتكلمين في اجتماعهم هذا الصاخب لم يعرفوا مطلقاً تلك السعادة الغامرة التي تحل بالأجسام والنفوس بعد ساعة أو ساعتين من العمل، في الحفر أو الحصاد أو تزيين المنازل؟ أو لم يعرفوا هذا الشعور الجميل برضا الإنسان عما أنتجت يداه عندما يُتم بناء كوخ للدجاج ثم يذهب عند نهاية النهار للراحة والنوم في سرور وهدوء ورضا وسلام؟

مما لا شك فيه أنهم يعرفون ذلك، كلٌ منهم يعرف ذلك، فإنه لا يوجد نوع من أنواع العمل لا يحبه بعض من يقومون به حباً شديداً قد يبلغ أحياناً إلى درجة الأنانية، فقد يُؤْثر الإنسان أن تعاني زوجته ويعاني أولاده نقْصاً في الطعام وقسوة في العيش وحرماناً من التعليم، على تركه لعمله الذي اختاره إلى عمل آخر قد يوفر له ولأسرته عيشاً أهنأ وطعاماً أوفر وتعليماً أرقى، ومع ذلك فإنه يبدو أن هذا الحب الصادق للعمل في

عصرنا الحاضر يشبه غيره من أنواع الحب في ضرورة كتمانه والبراعة في هذا الكتمان، فهناك شيء يمنع المحامي الذي يكسب مائة جنيه في اليوم من أن يصرح بأنه، حتى ولو كان كل من يتعاملون معه يتهربون من الوفاء بما عليهم، سيظل محباً لمهنة النضالية الصراعية من أجل ما تحرِّك في نفسه من سرور وإثارة.

وحتى رعاة الأغنام يتمسكون بعملهم ولو كان هذا العمل الريفي في تلك البقاع قد أصبح مجدباً قليل الربح إلى درجة مروِّعة، وفي كل ناحية من النواحي نجد العامل المجهد السعيد يضم شفتيه على حبه لمهنته خوفاً من النتائج التي يتوقعها من كثرة الفرح أو كثرة الثناء على هذه المهنة.

وبجانب ذلك فإن هناك فكرة مسيطرة على العقول وهي أن كثيراً من أعمالنا قد لحقه الشر تحت وطأة الظروف المتغيرة التي لا يمكن تجنبها.

وإنه لمن التفكير الصبياني حقاً أن يفكر العمال في العودة إلى عصور الصناعة اليدوية القديمة لإنتاج مختلف الأصناف، فإن أمنية المحبين لهذه الصناعات اليدوية المغرمين بالغزل والنسج والخياطة اليدوية القديمة تجعلهم يفكرون كثيراً في أمر قد يكون حقيقة واقعة، وهو أَن سرور الشخص الذي أنتج قطعة من القماش بمفرده ومع بطئه الشديد، يكون أكثر بكثير من سرور عشرة أشخاص صنعوا فيما بينهم

ألف قطعة من القماش في نفس الوقت وبمساعدة آلات معقدة لا يفهمون عنها الكثير.

إن قيامك بعمل شيء بأكمله؛ بعمل زورق أو زهرية أو غيرهما بيديك، معناه أنك تعيش ثانية بقلب دافئ يملؤه الانتصار في عصور الإنسانية الأولى، أَنك تصبح مبتكراً، تصبح مسيطراً على تلك العناصر العنيدة والقوى الطبيعية المقاومة، إن سرورك يكون قليلاً لو كان دورك في صناعة الزهرية هو إضافة الماء إِلى الطين وإعداده، ليقوم شخصٌ آخر بوضعه على دولاب الفخار وتسويته زهرية كاملة، ولكن هذا السرور القليل أيضاً لا يمكن إنكاره.

وعلى كل حال فإننا لا نستطيع في هذه المرحلة من دنيانا أن نعود إلى ما كان عليه صانع الفخار في أيام عمر الخيام، كما لا يمكن للشباب أن يرجعوا إلى استخدام أسنانهم الأولى التي خلعوها واستبدلوا بها غيرها ولا إلى استخدام لغة الأطفال الرضع، فالقافلة تسير، وأي تأخر عن القافلة معناه استدعاء الانقراض والتعجيل به قبل أوانه، إننا مضطرون إلى الرضا بنصيبنا، فالعصر الذي نعيش فيه؛ عصر الآلة والإنتاج الضخم، من حظنا في الحياة، فإذا ما سلبتنا الآلةُ متعة العمل كانت هذه هي اللعنة، ولم يكن حلول اللعنة إذن عندما أخبر الله آدم أن هناك كثيراً من الجهد في انتظاره، وأنه سوف يحصل على عيشه بما يبذل من عرق الجبين.

– ٤ –

لو أن آدم كان قد احتفظ لنا ببعض النماذج من العمل الذي مارسه في جنة عدن لعرفنا كيف كانت الحياة في هذه الجنة، ولكنه لم يُحضر لنا شيئاً من هذه النماذج، وحتى سفر التكوين لم يوضح لنا هذا الأمر مع أنه يطلعنا على أن أول متعة في الجنة هي أن آدم وحواء كانا خالقين[١] كما كانا مخلوقين، فقد كانا يبدعان ويبتكران، وأن هذه المتعة ما زالت متصلة حتى يومنا هذا حيثما كان الرسام أو الكاتب أو أي فنان يمارس فنه في أعلى درجاته وأسمى أشكاله.

وإنه لمن الأفكار الشائعة التي تدور دائماً في أذهان الناس وعلى ألسنتهم وحتى في نظريات العلماء أن "شكسبير" مثلاً قبل كتابة هملت، أو "ليوناردو" قبل رسم "العشاء الأخير" كان قد وضع في ذهنه صورة كاملة لما أنتجه فعلاً، صورة كاملة لما نقرأه الآن في "هملت" وما نراه في "العشاء الأخير"، بل إنهم يقولون إن الصورة الأولى أو الفكرة الأولى التي كانت في ذهن الفنان أحسن بكثير مما أنتجه فعلاً، إن "هملت" التي تقرؤها لهزيلة بالقياس إلى ما كان في ذهن شكسبير قبل أن يكتبها، إن الرسم الذي نراه أو الأدب الذي نقرؤه ما هو إلا مجرد نسخ للصورة التي تسبق هذا الرسم وذاك الأدب، وما الرسم والأدب إلا مجرد تحويل لها إلى ألوان وكلمات.

---

(١) بالمعنى المجازي طبعاً.

إن هذه الفكرة الخاطئة قد تناولها البروفسور ألكسندر "Professor Alexander" في كتابه الرائع (الفن والمادة) فاستطاع أن يبين ما فيها من خطأ ضخم وضلال كبير.

إن الصورة المزعومة قبل التنفيذ لا وجود لها مطلقاً، إنها تأتي إلى الوجود أثناء عملية الإبداع نفسها، عندما يمسك الرسام ريشته أو الكاتب قلمه ويبدأ عمله، فالعمل الفني الذي قد ينتهي إلى تحفة فنية رائعة يبدأه الفنان وهو لا يزال خالي الذهن تماماً.

وقد يكون "روفائيل" قد أَراد أن يعمل لوحة كإحدى لوحاته العادية عندما همَّ برسم تحفته الرائعة "سستاين مادونا" (The sistine madonna) وحينئذ أمسك بريشته وبدأ عمله، وبعد قليل... كان مجرد شعوره بأن الريشة في يده قد بدأ يثيره ويحرك عواطفه؛ فالعقل تسري فيه الحرارة شيئاً فشيئاً... ثم يأخذ في الحركة، وهنا تشتعل الشرارة الفنية في نفسه، ويحاول أن يستشف كل شيء عن الكائن الذي أمامه، وتتحرك نفس الفنان في سرعة، ثم تُحرك يده بهذه الريشة العجيبة، ويتزايد الشغف، وتطغى اللهفة والتشوق على كل ما بنفس الفنان من ملكات وأحاسيس، وتتزاحم الصور والأفكار والذكريات، والعطف والحنين والشفقة، كل أولئك تنهال عليه في تواكب وازدحام، حتى ليعجب من نفسه، وقد يسألها في شيء من الحذر وشيء من السرور، هل يستطيع أن يحتفظ بطاقتِه الفنية في هذه القمة؟!، إنه الآن فوق مستواه الفني

بكثير، إنه ملهَم إلهاماً عجيباً، إن روحاً خفية وقتية تمده بهذه الطاقة العجيبة من المقدرة الفنية والبراعة اليدوية.

ويزيد في دهشة الرسام أنه يرى في سهولة وثقة كثيراً من الأشياء، الوهمية الجديدة خلف القناع الجسدي في وجه النموذج المألوف، "إنها مخلوق رائع تلك الأخت، بل إنها أم ترضع وليدها، إنها مخلوق رائع، إنها تفيض بالأمومة، إنها الإنسانية في أسمى معانيها..." وهكذا يمضي الفنان ويستمر، فإذا استطاع أن يستمر وقتاً كافياً في هذه الدرجة من الرقي، في هذه الدرجة من الإثارة، في هذه الدرجة من الهياج الفني الروحي، فقد يبدع تحفة فنية رائعة "سستاين مادونا" أو "هملت" أو "الجوكندا"، شيء جديد على كل حال، جديد لم تر الدنيا مثله من قبل.

فلنذكر دائماً أنه قبل أن يبدأ ذلك الخيال البهيج الخارق وتلك القوى الفنية الرائعة، قبل أن يبدأ عملهما في نفس الفنان مع العملية الفنية نفسها، لم يكن هناك وجود للتحفة التي يبدعها الفنان، لم يكن لها وجود حتى ولا كصورة في ذهنه، وكل ما كان هناك مجرد أصل ساذج للمسرحية أو اللوحة، وكما يقول مستر ألكسندر: "إن إبداع لوحة فنية لا يتقدم ولا ينمو عن طريق النموذج الساكن الذي نرسمه، وإنما عن طريق الحركة الداخلية والإثارة الفنية البارعة الحية التي تستعمل الريشة كأداة للتعبير.

فليس الفن إلا عملاً لم يفسد، بل لم يمسسه شيء من الفساد، وليس العمل الشاق المرير إلا فناً قد انحرف عن طريقه فأضناه الفساد،

ولكن لم تكن هناك لعنة على آدم ملازمة لهذا النوع من العمل، فقد خرج آدم من الجنة ليبني روما وأثينا والبندقية والقسطنطينية، وليحول العالم – إذا أراد – إلى جنات جميلة وحدائق مزهرة حيث نجلس تحت عين الشمس الدافئة، وإلى مصانع حيث تعلو أصوات صفاراتها فوق أصوات الآلات التي تنتج دقائق الأشياء وعظائمها، تنتج اللعب والأسلحة، تنتج الثياب والسيارات، تنتج كثيراً مما نرى ونستخدم.

هذه الأعمال إذن كلها كانت بركة، كانت بركة أينما وُجدت وكيفما اتسعت وتشعبت، كانت بركة مهما تكن الصعوبات التي قد يلاقيها الشخص المسكين في القيام بها، أو على الأصح في الاستمتاع بهذه الفرصة، فرصة العمل.

المتعة في المأساة[1]

- ١ -

لقد ظهر عند التحقيق في حادث رجل عصري أطلق الرصاص على نفسه في أحد فنادق لندن، أن هذا الرجل الذي لم يعرف قيمة الحياة كان قد شاهد مسرحية تراجيدية "مأساة" في الليلة التي قتل فيها نفسه، وحينئذ أخذت الأفواه تلوك الأحاديث في مكتب المحقق، وعندما ذُكر اسم المسرحية صاح المحقق قائلاً: آه، إني أعرفها، إنها مسرحية حزينة تبعث أقصى درجات الحزن، وتنتهي بجريمة انتحار"، وهنا شعر كاتب المحقق كما شعر الحاجب بأن الدنيا أظلمت أمام فن راسين (Racine).

ومع هذا كله فهناك أيضاً ما ينبغي أن يقال، فقد ظهر أن هذا البائس اليائس المنتحر كان قد فقد صحته وثروته، وأن زوجته قد طلقته، كما طرده رئيسه من عمله، وأن الخمور والمسكرات كانت غذاءه الرئيسي منذ سنوات عديدة... ولهذا فإننا لا نستطيع أن نوقن بأن المسرحية وحدها كانت سبب انتحاره.

ويقول ڤولتير نفسه: "إن أي مركَّب سحري يُمزج بمركَّب كيميائي سامٍّ سوف يقتل الخروف من غير شك"، والرجل الذي يخرج من

(١) (Delights of Tragedy).

المسرح عقب مشاهدته لمسرحية عطيل أو أية مسرحية أخرى تنتهي بجريمة انتحار، يكون مهيأ لقتل نفسه إذا شجعته بعض العوامل الإضافية الأخرى التي تكون منبعثة عن المرض، أو إدمان الخمر، أو الفاقة والحرمان، أو الشفاء المنزلي، أو هذه العوامل مجتمعة.

ولعله من الحق أن نعترف بأن "المأساة" ليست وسيلة لإنقاذ الحياة مثل الستار الواقي من النيران، ولكن هل من الممكن في عرف الإنسان العاقل أن تكون "المأساة" شيئاً قائلاً أكيد المفعول؟ هل يجب أن توضع "هملت" و"فيدر" و"فيديا" و"الملك لير" في قائمة واحدة مع "الكوكايين" كأنواع من العقاقير الفتاكة؟!

من المؤكد أن شكسبير رجل رهيب مرعب من حيث عمليات الانتحار التي تنتهي بها مسرحياته، فهل يجب من أجل هذا أن يُبْعَد شكسبير، ويمنع عرض مسرحياته على المسرح كخطوة أولى من خطواتنا لحماية أنفسنا؟

إنه لسؤال غير أمين ما في ذلك شك، بل إنه سؤال سفسطائي، وإني أعرف تماماً أن أي إنسان لن يجيب عليه بالإيجاب، فكلنا يريد أن يشهد "المأساة" لما فيها من قيم تستحق أن نَحْرِصَ على رؤيتها ما لم يشغلنا عنها شاغل آخر، ولكن لماذا نحب أن نرى هذا اللون من المسرحيات؟ ما الذي يجعلها تستحق ما ننفقه فيها من وقتنا، فننصرف عن طريقنا لكي نرى عذاب الملك لير أو فشل أنطونيو؟

يقال لنا أحياناً إن "المأساة" تهزنا أو تخيفنا، كما يقال لنا إنها تشعرنا بأن الإنسان عاجز وأعمى، أو أنها تمنحنا الشعور بالوفاء أو الضياع، أو الشعور بالعظمة المطروحة بعيداً، أو بالقوة والجمال كيف يضيِّعان أثرهما ويُبْطلان نفوذهما أو كيف يعذَّبان حتى الموت.

ولكن ما الذي يجعلنا نتحرك وندفع نقودنا لكي يُعرض أمامنا من المشاهد ما يبين أن الإنسان ليس إلا دودة صغيرة أو قطة وليدة عمياء، أو لنرى أن أحسن الأشياء وألطفها وأجملها في هذه الدنيا مصيره إلى الذهاب والفناء بشكل أسرع مما نتوقع؟ وإذا كنا لا نحب أن نرى في الحياة الواقعية منظر البؤس والفشل والفساد فلماذا نجد المتعة في رؤية مسرحية "ماكبث"؟ إن هذا ليس من الأسئلة السفسطائية، ولست أخفي في نفسي إجابة أكيدة له.

– ٢ –

مما لا شك فيه أن الأجوبة الأكيدة شائعة منتشرة بما فيه الكفاية، وبعض هذه الأجوبة يتقدم بنفوذ خاص، فواحد منها يقول؛ حقاً إن "المأساة" تُسبب لك شعوراً بالخوف أو الحقارة أو الضياع، ولكن هذه المشاعر التي تبعثها "المأساة" ليست كتلك التي تعانيها في الحياة، فهذه التي تبعثها المأساة تأتي في صورةٍ مخففة مطهرة فيها وقاية وحماية، فهي تفيدك وتنفعك وتزوِّدك بما يجعلك أكثر احتمالاً وأشد مقاومة عندما تلقى هجوماً حقيقياً من الخطأ أو من الحرمان في أوقات أخرى، وطبقاً لهذه النظرية يكون كاتب "المأساة" والممثل فيها قد أدَّيا لروحك شيئاً

يشبه ما يؤديه الطبيب لجسدك عندما يقوم بتطعيمك ضد وباء منتشر، فالمؤلف والممثل في "المأساة" لا يزوِّدانك بجراثيم الخوف أو اليأس في كامل قوتها وفعاليتها، ولكن بنوعٍ مخفف مصفَّى من الخطر الحقيقي، وإن كان يشبهه، فقد ركب تركيباً خاصاً بحيث يسبب اضطراباً خفيفاً في نفسك يشبه الاضطراب الحقيقي أو الخوف الحقيقي كما تشبه آثار التطعيم في ذراعك ضد الجدري آثار الجدري نفسه أو ما يجري مجراه.

إن ذلك لخيال جميل، وهو مع هذا يأخذ مظهر الشيء الذي يسانده العلم ويؤيده، ولكن ما أبعده عن ذلك، ما أبعده عن الحقائق التي تدعمها التجربة، ما أبعده عما نشعر به جميعاً حينما تهتز نفوسنا بالمأساة مسرحيةً كانت أم قصة، وعما نشعر به أيضاً عند التطعيم ضد الأوبئة، فنحن لا نقدم على التطعيم من أجل المتعة مطلقاً، ولكن من أجل شيء بعيد جداً عن المتعة والنشوة وما يتصل بهما من قريب أو بعيد، إن غايتنا من التطعيم غاية سلبية بعيدة لا تتحقق إلا بعد عملية التطعيم نفسها، وكأثر من آثارها.

ولكننا لا نذهب لرؤية مسرحية "يوليوس قيصر" لنحصل على أثرها الذي يأتي بعد رؤيتها بوقت طويل، فليس هناك إنسان يحجز مقعده في المسرح بشعور من الحذر الأليم والرغبة في تحقيق غاية عقلية تتحقق بعد فترة طويلة من رؤيته "للمأساة"، ولكننا نذهب إلى المسرح لأننا نعرف أننا سوف نستفيد من المسرحية أثناء رؤيتنا لها، سوف نحصل على نشوة عقلية وتوهج نفسي خاص، إننا نريد أن نوحي لأنفسنا بحالة

معينة من السمو الهائل، ولكنها حالة مشوبة بالقتام والظلام من غير شك، بل قد تكون مشوبة بلون حقيقي من الأسى تعبر عنه الدموع في كثير من الأحيان، ومع ذلك فهي حالة لا تزال تبعث النشوة وتثير البهجة وتجلب معها شعوراً بالقوة المهذبة المعلّاة في القلب والعقل معاً.

وقد اقتبس "إسحق والتون" السطرين الآتيين ليصف الأثر الجميل والوقع الرائع الذي أحدثه في نفسه مشهد من مشاهد الطبيعة فقال.

"لقد ارتفعتُ وقتها عن هذه الأرض، وامتلكتُ من البهجة والانتعاش ما لم يكن مقسوماً لي عند ميلادي".

وتستطيع "المأساة" القوية كذلك أن تملأ نفسك بشعور يدهشك ويبهرك، إذ تشعر بأنك قد ولدت في عالم أغرب وأفضل وأسعد من ذلك العالم الذي عرفته حتى الآن، فالموتات العاجلة، والغراميات الفاشلة، والحيوات المظللة، تصبح كلها مَدْخلاً جديداً تنفذ روحك من خلاله إلى شيء تشعر بأنه قلْب الحياة النابض وروحها الدافئ، أمَّا لباب شعورك في هذه اللحظات فهو البهجة والسرور.

- ٣ -

إن هذا السرور الجوهري يأخذ مكانه في النفس طبقاً لنظرية أخرى يضع إطارها "بيرجسون" (Bergson)، الفيلسوف العصري الحيوي، فهو يقول: إننا نحب "المأساة" لأنها تستطيع أن تلقي بنا في حلم لذيذ من الماضي، وتحت تأثير هذه التأملات نحلم بأننا قد عدنا إلى مرحلة

مبكرة من التاريخ حيث القلب العاري بعاطفته الطبيعية، - كما تعرضه حركات "المأساة" عادةً - حيث هذا القلب لم يفتر بعد، ولم يَخْبُ لهيبه، ولم تتراكم عليه قشورٌ فوق قشورٍ من أثر الاستعمال الاجتماعي والقانون الأخلاقي، فإن هذه القشور تشبه تماماً ذلك الصدأ البارد الجاف الذي يتراكم فوق كرة كانت يوماً من المعدن المذاب، ويشبه الأبخرة النارية التي يقال إن الأرض كانت تتكون منها في فترة من الفترات.

ويرى "بيرجسون" أنه عندما يشتد وقع المأساة على نفوسنا ويبلغ أثرها مبلغاً عظيماً، فإننا حينئذ نحْظى بتذوق هذا النوع من المتعة التي يمكن للأرض أن تشعر به إذا استطاعت أن تسبح في تأملات الأزمان الغابرة التي مرت بها في صدر شبابها البركاني الأول.

إن هذا لخيال جميل أيضاً، ومما لا شك فيه أن الإنسان الذي يشهد المسرحية، قد يشعر بأنه شخص ذو نسب قديم عريق مليء بالأحداث الضخام، وأنه آخر حلقة - حتى الآن - في سلسلة طويلة غاية الطول، كان يحدث في كل مرحلة من مراحلها أن يفنى شيء ساذج نسبياً أو بدائي نسبياً ليحل محله شيء أمكر وأقرب إلى الذكاء والدهاء، من أجل ذلك يعتقد - ليوحي لنفسه بامتيازه العقلي - أن خلايا عقله محملة بذكريات بعيدة موروثة عن أجداده القدماء، وأن أشباحاً من التجارب القديمة والأحاسيس الموروثة تزور هذه الخلايا فتخصبها، وتكسبها من الخبرة والنماء ما لم يتح لأجداده القدماء.

كما يجد من السهولة بمكان أن يفترض أنه عندما يثيره الصراع الدامي بين "ريتشارد الثاني" و"بولنجبروك" في مسرحية شكسبير، ويهزه أفول نجم وبزوغ آخر، يفترض أن في نفسه عنصراً لا يزال يشعر بنشوة تخلّفت عن الأزمان القديمة حيث لم يكن شيء من فن المسرحية التراجيدية قد نشأ بعد، اللهم إلا بذرته الأولى وجرثومته البدائية؛ كتلك الرقصات الفجة، واللُّعَب الخشنة التي حاول الإنسان البدائي أن يعبِّر بها عن إحساسه بالصراع بين الصيف والشتاء أو بين العام القديم المتداعي والعام الجديد الذي أقبل ليقتل القديم.

ولكن احترامنا لثمار البحث الحديث لا يدعونا إلى الادعاء بأن عواطفنا أضعف من عواطف الإنسان القديم أو أن كل ما تبقى في هذا المجال لعقل الجنس البشري المتطور هو رافد من روافد الأحلام العاطفية كتلك التي تبقت لجاستيس شالو (Justice Shallow) من أعماله الشهيرة في شبابه الطائش.

حاولْ أن تتبين حالتك الشعورية عندما تؤثر فيك المأساة الرائعة أعمق التأثير، وأَعتقدُ أنك سوف تشعر شعوراً أكيداً بأن مشاعرك إذا ألقت ضوءاً براقاً في طريق النشوء والارتقاء الإنساني فإنها سوف تلقي الجانب الأكبر من هذا الضوء إلى الأمام على طول الطريق الذي لا نزال مضطرين إلى عبوره في هذه المرحلة، إن مشاعرك مصابيح أمامية تلقي أضواءها أمامك، وليست مصابيح خلفية تبعث أضواءها إلى الوراء.

ولكن لنترك معالجة الموضوع من هذه الزاوية لحظات ونحاول أن نصل إلى لب المسألة من جانب جديد.

- ٤ -

عندما تقابل كاتباً قد ملكتْ كتابته عليك نفسك وبدا لك أن فيها قوة مسرحية فائقة كمأساة، عندما تلقى هذا الكاتب لقاءً شخصياً فإنك تكون مستعداً أو مهيئاً لأن تشعر بأنك – رغم لقائك له وجهاً لوجه وتحدثك معه – قد ابتعدت عنه من النواحي الجوهرية حتى أصبحت أبعد مما كنت حينما كانت علاقتك به أن تقرأ كتبه فقط، وقد تشعر بأنك في هذه اللحظات قد انْتُزعتَ بعيداً عنه قدر ذراع، وذلك حينما تذكر نفسه الأخرى، نفسه الصريحة، نفسه الحقيقية التي رأيتها تطل من كتابته، فبالقياس إلى هذه النفس المتكشفة المتجلية في كتابته يبدو لك الرجل الذي أمامك وكأنه مخلوق قد ارتد إلى قوقعته، فقد أُسْدِل بينك وبينه الآن ستار من التحفظ الدفاعي يفصل بيننا جميعاً وبين من نعرف من الأهل والصديق.

وقد يحدث أن شخصاً تعرفه منذ أمد بعيد يكتب "مأساة" فيها بعض القوة، فتقول لنفسك وأنت تقرؤها "ما أقل معرفتي به طوال هذه المدة!" فأنت الآن حينما تستولي عليك قوته في "المأساة"، تشعر بأنك تعرف مما يدور في الأجزاء المخبوءة في ثنايا عقله عندما تهزه الأشياء هزاً عنيفاً، تعرف أكثر بكثير مما كنت تعرفه من قبل، بالرغم من صحبتك له واتصالك به، وبالرغم من طول الصحبة أو شدة الاتصال.

إنه ليس من السهل أن نصل إلى الحقيقة في هذه المسألة وصولاً تاماً وبحرية مطلقة، فإن عادتنا اليومية في التفكير تعوقنا عن تحقيق ذلك تماماً وبأوسع معنى للكلمة، فإن الشخص الذي لم تره من قبل مطلقاً يعتبر شخصاً غريباً، والغريب كما يقول الناس غريب، وفضلاً عن ذلك فإن معرفة المرء بالناس الذين قابلهم في كل يوم تعتبر معرفة خاضعة للظروف والملابسات، فهو يعرف عنهم بالضبط كل الأشياء التافهة، ويبدو أنه من المعقول أن نقول إنه إذا كان عقل أي إنسان أو قلبه معروفاً لنا فإنه ينبغي أن يكون كذلك.

ولكن اختبر مشاعرك وأعد اختبارها بعقل متفتح وعزيمة ثابتة، لا تفترض شيئاً ولا تأخذ شيئاً مأخذ التسليم دون مناقشة كأنه قضية مسلم بصحتها، وحينئذ قد تنبثق في ذهنك الحقيقة واضحة، وهي أنك بالنظر الطويل الهادئ إلى تحفة فنية تجد أنك تُعَامَل أمامها كصديق صفي موثوق به، وأنها تعترف لك بكل ما لديها من أسرار مهما تكن حزينة، وتكشف لك عن نفسها أكثر مما يفعل أي صديق آخر من الأشخاص، وها أنذا أقولها مرة ثانية؛ إن في قصص المآسي التي كتبها "توماس هاردي" (Thomas Hardy) قلباً نابضاً قد صيغ من كميات معينة مركزة من العواطف الشخصية الخالصة الصدق والمودة إلى درجة تجعل الحصول عليها بإخلاصها هذا مستحيلاً إلا عن طريق الفنان ومن خلال فنه.

ألا يمكن لكلمات مثل "المودة، اعترافُ الصديق للصديق، صفيٌّ وخليل"، ألا يمكن لهذه الكلمات أن تُلقيَ بعض الأشعة الكشفية

البسيطة على الصعوبة التي تواجهنا؟.

إن كل الصلات الثقافية أو العاطفية تقريباً تبعث فينا السرور والنشوة، والمنسوب، المتزايد للرضا الحسي الذي يستمده المشاهد للمسرحية من تقدم سير المناظر في المأساة الرائعة قد يكون على صلة وثيقة بما يسمح به المتفرج تدريجياً لنسبة من المودة والصداقة بينه وبين هذا العقل – عقل الكاتب المسرحي – الذي تحرَّك بعمق، وتأثر بشدة، واعترف بمكنونه.

– ٥ –

إن العقل الذي تتفتح له عقول المتفرجين وتنتشي به لن يكون عقلاً قد تحرك بعمق فقط، بل لا بد أنه عقل غير عادي أيضاً، فإننا جميعاً نشعر إزاء أية قطعة رائعة من المأساة الفنية بأنها ترينا – على الأقل – مقدرة فذة لعاطفة قوية عند الفنان، فلا بد أن تكون لدى الفنان القدرة والعزيمة على أن يجعل مشاعره تتحرك بشكل أحدّ من مشاعرنا، ولا بد أنه يحمل مشاعر خاصة أبعد مما يمكن للشخص العادي أن يحملها نحو أي موضوع، فإنك تشعر عندما نقف أمام لوحة "حلم دانتي" (Dante's Dream) التي رسمها "روسيتي" (Rossetti) تشعر بأن الفنان –وهو يرسمها – كان عميق التأثر، إلى درجة يصعب على غالبيتنا أن يصل إليها بدون مساعدة الفنان، بدافع من فكرة الحب العظيم الذي لا ينفد.

وحينما تأخذنا النشوة الموسيقية لسماع بعض الأغاني القديمة فقد تنطلق – كما يقول الكيمائيون – عاطفة في غاية القوة كان معبأ بها فنان من الفنانين في تلك العصور، فحينما قال "هوارس" (Horace) للكاتب المسرحي الروماني: "فلتحزن أنت أوَّلاً، إذا كنت تريد لمسرحيتك أن تبكيني" حينما قال هوارس ذلك فإنه لم يكن يعني – كما أظن – أن كاتب "المأساة" يجب أن يحزن على سقوط البطل في مسرحيته كما يحزن أحدنا على صديقه أو ولده، بل إنه كان يعني أن الكاتب يجب أن يكون قد اهتزت نفسه عند الرؤية الحقيقية الشخصية لكارثة من هذا اللون، وأن تكون هذه الرؤية حادة من الناحية العاطفية لدرجة أن أية عاطفة يأمل الكاتب أن يثيرها في نفوس الجماهير، تكون واقعة في داخل تلك العاطفة الحادة التي أحسها هو.

ولكي تزوِّد مدينة بأجمعها بالمياه من أحد الآبار، يجب أولاً وقبل كل شيء أن تدفع بالماء إلى قمة خزان يكون أعلى من جميع الخزانات المنزلية في المدينة، تلك الخزانات التي ينبغي ملؤها.

وإني لأنظر إلى عقل الكاتب المسرحي كما أنظر إلى هذا الخزان العام الذي يمد المدينة بالمياه، وأنظر إلى موضوعه، إلى الحقائق التي يبدأ منها كمصرع قيصر أو مقتل دونكان، كما أنظر إلى المياه الكثيرة الموجودة في قاع البئر، تلك المياه التي ليست في متناول الاستعمال الإنساني، والتي تظل كذلك حتى ينتشلها الخزان بما لديه من وسائل التعلية والرفع، فالحقائق التاريخية خلْف مسرحية "ماكبث" ليست إلا

مجرد مادة لمحاكم الجنايات، ولكي تصبح هذه الحقائق مسرحية تراجيدية (مأساة) فلا بد لها من ترقية وتعلية، لا بد من مهارة خاصة تتدخل لتفعل فعلها، وهذه مهمة لا يستطيع أن يضطلع بها إلا الشخص الذي هو نفسه قادر على التحليق المرتفع بالمشاعر العاقلة، فإن شكسبير لم يقتبس نشاط الحركة العاطفية التي استطاعت بلهيبها الأسود أن تبعث الحياة في الفصل الأخير من مسرحية عطيل، لم يقتبس شكسبير نشاط هذه الحركة العاطفية ولم يستمدها من القصة التي كانت موجودة من قبل والتي أخذ منها مسرحيته (عطيل)، بل إنه استمد نشاط هذه الحركة من نفسه، استمده من كونه شكسبير.

وقد جاء هذا نتيجة لسعي متصل وجهد مستمر بذلته مقدرة الكاتب الهائلة على الشعور بالمأساة والتأثر العميق بها، فالخلْق الفني لأية "مأساة" قوية رائعة هو تفجُّر لنوع خاص من النشاط الحيوي الهائل عاشه كاتب المأساة في وقت معين وحالة معينة، عاشه بعنف نادر وهاج.

وإنَّ حياةً حافلة بالنشاط والحيوية، وَلمْسَ هذه الحياة، يكون بالنسبة لنا جميعاً مبعث حيوية وإثارة واندفاع إلى العمل، وإن لم يكن هذا نفسه متعة، فإنه على الأقل هو المادة الخام أو المادة الأولى للمتعة.

إذن لدينا حتى الآن منبعان للمتعة في المأساة، الأول: هو النشوة المنبعثة عن الشعور بالثقة والإفضاء بالأسرار النفسية، أو الشعور بالمودة

الخالصة بين المؤلف والجمهور. والثاني: هو النشوة المنبعثة عن لمس المقدرة الحيوية والنشاط الدافق الفياض.

- ٦ -

ولكن لا يزال هناك ما نتذوقه في المأساة ونستمتع به، فكل مأساة رائعة ينبغي أن تكون – إلى حدٍ ما – صناعة فنية، أي أنها ليست شيئاً طبيعياً خالصاً، بل إنها خلْق فني صناعي تقاس كلماته بدهاء وفنية ويقدر لكل فقرة فيه قدرها ويحسب حسابها، وليست مهمة الكاتب في هذا السبيل قاصرة على تغلبه على الصعاب الفنية التي تنتظر كل نوع من الكتابة الخيالية، بل ينبغي له أيضاً أن يتغلب على مجموعة من الصعاب الخاصة التي تواجه كتاب المسرحيات في كل فقرة من فقرات الكتابة، فمثلاً عندما انفجر "جلوسستر" (Gloucestor) في أول مسرحية "ريتشارد الثالث"[1]، وانطلق في الحديث الافتتاحي الرائع، كان كل سطر تقريباً يعتبر ذراعاً من الأرض اكتسبه شكسبير في صراعه مع الصعوبة الفنية الأولى التي تواجه الكاتب المسرحي، وهي كيف يجعل جمهوره يعرف في سرعة سريعة ما هو الموضوع الذي سوف تدور المسرحية حوله، وما هو موقف كل شيء منذ البداية.

وعندما يدلي "ماكبث" بقولته المشهورة عن النوم عقب قيامه بقتل "دنكان"، فإن المرء يستطيع أن يرى في ذلك، بجانب كثير من الأشياء

(١) من مسرحيات شكسبير.

الأخرى، أن شكسبير، هذا الكاتب المسرحي الضليع، كان يتغلب على صعوبة فنية بهذه الكلمات، لينفق بعض الوقت حتى تمر الفترة التي ينبغي أن تمر طبيعياً قبل أن يصدر الصوت العرضي الذي جاء بعد ذلك من الحصن النائم، وهذه الخصائص المسرحية تنطبق على الملهاة بالطبع كما تنطبق على المأساة.

ففي مسرحية "كما تهواه" (As You Like It)[1] نجد شكسبير يواجه صعوبة فنية، وهي أن "أورلاندو" (Orlando) قد ذهب ليبحث عن آدم، وأنه لا بد من عمل شيء أو آخر لملء الفراغ وشغل الوقت ريثما يبحث "أورلاندو" عن آدم ويعود أدراجه، فيأتي شكسبير بحديث عن "الكهول السبعة" وكأنه بذلك يقيس الزمن الذي تستغرقه كل حركة، يقيسه والساعة في يده، ولعله قد أعطى أحد الكهول بعض الزيادة في عمره لكيلا يبدو أن "أورلاندو" و"آدم" قد أسرعا في العودة سرعة غير معقولة.

ومما لا شك فيه أنه غالباً ما كان يقال "ليس من الضروري في أي عمل فني أن ينتبه متلقي الفن إلى الوسائل التي استخدمها الفنان لكي يؤثر على هذا المتلقي، بل إنه ينبغي ألا يعرف شيئاً من ذلك" وهناك أيضاً هذه الحكمة الضحلة الفارغة التي تقول: "إن الفن هو إخفاء الفن" وإذا كان هذا صحيحاً فإن الفن ينبغي له أن ينضم إلى مجموعة الشعوذة والألاعيب السحرية التي يكون من الضروري فيها إلى درجة كبيرة يتوقف

---

(1) من مسرحيات شكسبير الهزلية.

عليها النجاح أن الجمهور ينبغي ألا يرى كيف دخل الأرنب في أعلى القبعة.

ولكن الصورة لا تكون أروع وأحسن إذا كان منظرها يجعلنا نظن أنها ليست صورة بأي حال من الأحوال وإنما هي رجل حي يحملق من خلال الإطار الذهبي أو منظر طبيعي حقيقي نراه من خلال النافذة، إن هذه فوضى وليست فناً، ومن المؤكد كذلك أن المسرح بالرغم من أنه يعرض خداعاً إلا أنه لا ينبغي أن يعرض أفكاراً خاطئة، ويجب أن نكون دائماً منتبهين – ولو بغرفة أو أخرى من غرفات عقولنا – للفنان الذي يقف خلف المسرحية، ليختار، ويؤكد؛ ويتغلب على الصعوبات، ويميز بين الصالح وغير الصالح، ويُدخل الإصلاحات والتحسينات العديدة، فإذا ما ذهبتَ بعيداً في إلقاء الأسئلة على نفسك حول مشاعرك عند مشاهدة المسرحية فإني أعتقد أنك سوف تنتهي إلى التأكد من أن جزءاً يسيراً – على الأقل – من متعتك بالمأساة يتكون من ذلك النوع من السرور المتعاطف الذي نستشعره جميعاً حينما نرى أي عمل فني عنيف قد تم بنجاح، ونرى انتصار أي فنان على الصعوبات العنيدة التي يلقاها من مادة فنه، وأنه قد أحرز هذا الانتصار بطريقة لطيفة بما أدخل من تحسينات ماهرة حذرة مهذبة.

– ٧ –

والآن فلننظر خلفنا على طول الطريق الذي سلكناه، ونلتقط كل الأشياء النافعة التي تركناها ملقاة هناك.

وفي أول هذه الأشياء تأتي الفكرة القائلة بأن المأساة الرائعة تستطيع أن تمنحنا نشوة سعيدة منبعثة عن الاعتراف بدخائل النفوس في وعي قليل أو كثير، اعتراف يوحي بدرجة من الثقة العاطفية فوق العادية، وتأتي بعد ذلك الفكرة القائلة بأن المأساة تمنحنا نشوة مرحة مسرورة منبعثة عن لمس الحيوية المثيرة والنشاط الفياض.

ثم تأتي بعد هاتين الفكرتين فكرة أخرى تقول إن المأساة تتيح لنا المتعة بمشاهدة الجهد الفني الضخم الذي تم بنجاح ملحوظ، والشجاعة الذهنية الملفتة في التدبير والإبداع والتنسيق والاتزان.

ولكنَّ ترْك الموضوع هنا والاكتفاء بذكر العوامل الثلاثة لن يغني عن البحث شيئاً، لأن الهزة النفسية أو الحركة الروحية التي نحسها عندما تبلغ المأساة أوج التأثير والإثارة، هذه الهزة أو الحركة أكثر بكثير من أن تكون أثراً لهذه العوامل الثلاثة المنفصلة يوضع بعضها بجوار بعض.

ولكن أثر هذه العوامل يكون أوقع وأشد عندما يُضرب بعضها في بعض، فسرورنا بالعودة الروحية يكون أرقى وأرفع وأبعد عن أن يعبر عنه بمجرد الإضافة والجمع، عندما تكون هذه المودة الروحية والثقة العاطفية صادرتين عن روحٍ ذات قوة نادرة ونشاط فياض وحيوية تضفي على التجارب العاطفية هزة خاصة، ومع ذلك فإن هذه العاطفة لا تُقدَّم لنا وقد وضعت إلى جانب المتعة العقلية التي نحسها عند رؤية عمل فني يتم بطريقة رائعة لطيفة مهذبة... أجل، إن هذه لا تقدم إلى جانب تلك، لأنه لا يوجد في العمل الفني الرائع شيء يمكن أن يكون مجرد وضع لبعض

العناصر بجوار بعض أو مقابل بعض، ولا يمكن لأي عمل فني كبير أن تقدم فيه العاطفة بجوار الذكاء، وإنما الذي يحدث هو أقرب إلى الاتحاد الكيميائي الذي تركب فيه العناصر بعضها في بعض فتنتج عن هذا التركيب مادة جديدة ذات خصائص جديدة.

– ٨ –

ولننظر إلى ما يجري في نفس الفنان وهو يعمل.

إن فكرة، أو حالة، أو منظراً، أو شخصية، تثيره فيبدأ في عمله الفني ليعبر عن هذه الرغبة في نفسه أو عن هذا الاهتمام بطريقته الفنية الخاصة من خلال الألوان أو الكلمات أو النغم الموسيقي أو أية مادة أخرى، كلٌّ حسب فنه وحسب مادة هذا الفن، وهذا المجهود، الذي قد يبدأ في برود، لا يلبث أن يملأ نفس الفنان ثم يثيره، ولا تلبث حرارته أن تفعل فعلها في تلك الرغبة السابقة التي حاول هذا المجهود أن يعبر عنها فيجعلها أكثر حرارة وأكثر عمقاً، ويجعل منها عاطفة ملتهبة أو رغبة جامحة في حب الاستطلاع للشعور بهذه العاطفة حتى نهايتها والاستمرار فيها إلى أن تعتصر كل ما بها، وتستنزف كل ما هو كامن فيها، وحينئذ تبدأ هذه العاطفة المعلَّاة المتزايدة في التفاعل بدورها مع القوى الفنية للفنان، فتشدها إلى أعلى، وترفعها إلى فوق طاقتها الأولى، حتى تصل إلى أبعد مما كان يبدو من قبل أنه حدودها ونهاية مقدرتها، ثم نجد هذه القوى الفنية المزوَّدة بإمدادات وقتية، نجدها تستحث الخيال

العاطفي ليحاول الوصول إلى معجزات الشعور الداخلي[1].

ونستطيع أن نرى عند كتابة أية مأساة قوية رائعة هذا التداخل بين العاطفة والعقل، وبين الرؤية والفنية، وأن هذا التداخل ليس مجرد تعاون بين القوى الغريزية، وإنما هو عمل من أعمال التبادل القوي العميق بينهما، بحيث يُشعِلُ كل منها زميله ويشتعل به، وبحيث نجد كلاً منها في كل خطوة من خطوات هذا التداخل المتزايد شيئاً فشيئاً، يفقد نفسه في الآخر ويفنى فيه بشكل يأخذ في التزايد حتى ليصعب أن نميز بينها أو نعرف بعضها من بعض، وحتى نحصل في النهاية على شيء لا تستطيع أن تميز فيه بين المادة والصورة، فقد تجاوز إلى حد بعيد هذه الحالة العادية من حالات الفن المجدب الذي يظهر فيه أن موضوعاً قلقاً عارياً يحاول في حماقة أن يرتدي ثوباً غير مناسب من الألوان أو من الكلمات.

هب أن هذا هو ما يحدث فعلاً في العقل الذي يبدع المأساة الرائعة، وأن الذي يحدث في عقولنا نحن عندما نراها قد يكون شيئاً لا ينطبق تمام الانطباق على ما يحدث في عقل الفنان بالطبع إلا أنه مع ذلك متصل به ومتجاوب معه وناتج عنه.

فبالتجاوب مع التوتر أو العنف المتزايد في عاطفة الكاتب المسرحي يتولد ارتفاع وقتي في مشاعرنا، واستعداد رائع للرقة التي تدفع

---

(1) لعله يريد بمعجزات الشعور الداخلي ما نسميه بالإلهام.

بالدموع إلى عيوننا، ومع ذلك فهي خالية من الألم تماماً، بل إنها مليئة باللذة الماكرة التي تجعل الكثيرين ممن شعروا بها يرغبون في الشعور بها مرة ومرة؛ وبالتجاوب مع حالة الكاتب من السمو العقلي غير العادي ووسائله الفنية في التعبير تنبعث في المتفرج مقدرة فوق العادية على فهم الأشياء وهضمها واستيعابها، فعندما تصل المأساة إلى ذروتها يبدو المتفرج العادي كما لو كان قد أوتي مقدرة على أن يفهم كل شيء حتى الأشياء التي تصبح بعيدة عن فهمه في اليوم التالي عندما يحاول أن يعرف كيف استطاع أن يفهمها، وإنها لتجربة عادية بالنسبة للكثيرين منا نحن رواد المسرح أن نجد كل سطر من المأساة القوية الرائعة محملاً بالتعبير عندما نراها تمثل على المسرح ونسلم أنفسنا لقوتها وتأثيرها، بينما نجدنا في حالتنا العادية التي تكون فيها عقولنا هادئة لم يحركها أي تأثير لا نستطيع إدراك الكثير من حديث هذه المأساة.

– ٩ –

لقد رأينا الكاتب المسرحي عندما يستغرق في عمله الإبداعي كيف تتواصى مقدرتُه على أن يشعر أكثر مما يستطيع الكثيرون منا ومقدرتُه على أن يفكر أكثر مما يستطيعه الكثيرون منا، كيف تتواصى هاتان القدرتان وتستحث إحداهما الأخرى على أن تصل إلى ما بعد حدودها وفوق إمكانياتها العادية لتأتي بالمعجزات، المعجزات التي يستحيل الإتيان بها في أي وقت آخر أو في أية حالة أخرى من حالات القدرة الإنسانية، ورأينا كيف يحدث هذا نفسه – لي حدًّ ما – للمتفرج

المتجاوب مع الفنان، فعند هذا المتفرج الذي اهتزت مشاعره وتأثرت نفسه أيضاً تتفاعل المتعة المنبعثة عن المقدرة العاطفية الممتدة والمتعة المنبعثة عن الرؤية العقلية المتسعة، فإن هاتين المقدرتين عند المتفرج تعملان أيضاً وتتفاعلان ويحدث بينهما التداخل والتبادل في القوى والقيم، وعندما تصل المأساة إلى ذروتها نجد المادة والصورة، تلك التي يشعر بها الكاتب وتلك التي يفكر فيها، نجدهما تكتسبان شخصية حقيقية واحدة في نوع من الكمال الملئ بالشعور القوي.

وعند المتفرج المتجاوب مع المسرحية أيضاً قد يختفي تماماً ذلك النظر القديم إلى الشعور والفكر كشيئين متميزين أو متعارضين، فهذا المتفرج قد يرتفع لفترة قصيرة إلى مستوى تكتسب فيه القوى المنفصلة للوجدان والفكر كل نموها الخاص، وفي الوقت نفسه تكتسب توافقاً تاماً يعتمد على الوحدة المطلقة، وقد يكتسب المتفرج في حالته تلك وفي بعض اللحظات الشاردة، قد يكتسب لمحة عن الحياة كما تبدو لعين وعقل أكثر نفاذاً من عين الإنسان وعقله.

- ١٠ -

إن منظر الجبل الشاهق بقمته العالية المختلفةي دائماً تحت الثلج والجليد والمتلفعة غالباً بالسحب الداكنة يعتبر من أجمل الأشياء المحركة للوجدان الفعولة في النفس، وهو بوجه عام من أكثر الأشياء دعوة وتحديا للجهد البدني من أجل المرح الخالص لبذل هذا الجهد، وهو أيضاً أحد الأشياء التي تكافئك على بذل الجهد بأن تمنحك وعياً

لذيذاً بمدى قواك البدنية، كما تمنحك وعياً بهذه القدرة العجيبة التي تستطيع بها أن تسيطر على هذا العالم المادي الضخم بمشاعرك وأحاسيسك.

ومع ذلك فإنك إذا حضرت نظرك في هذه النقطة أو تلك من سطح الجبل فقد لا ترى إلا صخوراً غليظة منحدرة، من السهل أن تزل بالإنسان قدمه من فوقها فيدق عنقه، وقد لا ترى إلا شقوقاً خطيرة تبدو كأنها تنتظر أن تصطاد أي إنسان يخطو بإهمال من فوقها، فإذا ما فكرت في هذه الأمور وحدها فقد يكون من الطبيعي أن تنطلق قائلاً: "إن هذه الشقوق مسألة سيئة غاية السوء" وتتسائل قائلاً: "إن هذه الصخور أمر مخزن حقاً، فمن أين تأتي اللذة إذن؟".

ويمكنك أن تقول إن أجزاء المأساة القوية الزائفة مثل هذه الصخور أو تلك الحفر بكل ما فيها من رعب قائل، وبأنها مع ذلك أجزاء من كل عظيم غاية العظمة نبيل أروع النبل، وعند عدم تحويلها بواسطة العبقية المسرحية فإن التردي المهلك لأى ائتوني في الحياة الواقعية يعتبر مسألة سيئة غاية السوء، وعندما يتجه ما كبث أو أي إنسان طيب آخر نحو الشر فإن ذلك يكون أمراً محزناً حقاً، ولكن هذه الحفر تصبح في المأساة القوية الرائعة أخطاراً دقيقة منفصلة توجد على سطح الحياة الضخم كما يصورها الكاتب لنفسه، ويصورها بنشوة مرحلة وسرور فياض، يصورها بنوع من المتعة البريئة في العثور على كل شيء كما هو، حسناً كان أم رديئاً.

وفي كثير من الأحيان ينفر الناس من التليم بصحة هذه الفكرة، إنهم يشعرون بأنه مما يتنافى مع الأخلاق الفاضلة تقريباً أن نقول إن شيكسبير كان يجد المتعة في تصوير قاتل طماع أو كاذب خداع، ولكن اقرأ ماكبث وعطيل، اقرأهما بعقل متفتح، وحينئذ فمن المؤكد أنكط لن تستطيع أن تشك في ذلك. إن شيكسبير ينتشى من سيطرته على فكرة ماكبث وإياجو (Iago)، وهذا بالطبع لا يعني أنه في الحياة الواقعية يفضل مثل هذه الشخصيات على الشخصيات الفاضلة المستقيمة، كما لا يعني أيضاً أنه كان في حياته الواقعية أقرب إلى سلوكهم أو أكثر شبهاً بهم.

وإنما كل ما نعنيه بهذا يمكن أن نوضحه في بساطة، فكما أن الطفل يحب أن تلمس يداه الصوف لأنه دافئ لين، وأن تلمس الحديد أيضاً لأنه بارد خشن، فكذلك عقل شيكسبير يحب أن يظهر فكرة الخير لأنها طيبة، وفكرة الشر لأنها خبيثة، ودون أي تحيز إلى حكم أخلاقي يمكن أن يكون هناك نوع من التذوق والابتهاج بكل محتويات الحياة على درجة سواء – بالألم والخسارة مثل الفضائل والانتصارات – لأن كلا من هذين الجانبين له تميزه اللذيذ الخاص الذي يمتع العقل القادر على الفهم.

إن كلمة "هاملت" التي يقول فيها: "أية قطعة من النمل ... هذا الإنسان!" هذه الكلمة هي التعبير الصادق عن هذا التذوق حتى في

وسط اليأس والشك، وتستطيع أن تجد ذلك أيضاً في أبيات بوب (Pope) عن الإنسان:

إنــه كــائن عاقــل فــي قنــام، عظــيم فــي قحــة،
خُلـــق ليرتفـــع نصـــفُه وينهـــار نصـــفُه
إنــه ســيد الأشــياء جميعــاً، وفريــة الأشــياء جميعــاً
الحاكم الأوحد للحقيقة، المتردي دائماً في الخطأ.
عظمـــةُ هـــذا العـــالم ولغـــزه ودعابتـــه!"

هذا هو مزاج العبقرية، مزاجٌ يبدو أنه يرسو على التربة الكثيرة التقلب والتغير، تربة الطبيعة الإنسانية والتجارب، كأنه على جزيرة جديدة لم تكتشف بعد، جزيرة لا تنتهي غرابتها ولا تنوّعها ولا شجرها، جزيرة مثيرة بمستنقعاتها ووحوشها كما هي مثيرة بينا بيسها وفاكهتها، وكل هذه العوامل تتجمع وتتحد لتجعل منها مغامرة كبرى للروح.

وهنا أيضاً تكون مشاعر المتفرج مهيأة لأن تتجاوب – إلى حد ما – مع نوع الشوق الخلاق عند الفنان، فإذا ما استطعنا أن نمكن لأنفسنا من امتلاك ذلك والسيطرة عليه، فإن شعورنا نحو الموتات العاجلة والغراميات الفاشلة في المأساة يكون في الحقيقة شعور الابتهاج والسرور، إنك قد تسميه ظلاماً وقتاماً ولكنه ابتهاج ومتعة؛ هو ابتهاج ومتعة من ناحية هذا الحفل الظاهر للوجود الإنساني كمشروع أضخم مما عرفناه من قبل وأشد فزعاً مما رأينا.

ولكنه أيضاً أعظم وأجل بل أكثر إمعاناً في التحدي المثير للروح التي يرغب في لقاء أي شيء، وهو ابتهاج ومتعة من ناحية التعلية الغريبة لمقدرتنا الخاصة على التحرك والاستثارة دون أن تخدر أنفسنا، ومقدرتنا الخاصة على النظر المباشر – كما يبدو – إلى قلب الحياة الوهاج بطريقة نظيفة هادئة يكاد يكون من المستحيل أن نحصل عليها في أية حالة مزاجية أو عقلية أخرى.

– ١١ –

كل أولئك مسرات ومباهج، وفي الحق أنها تقترب جداً في طبيعتها إلى ما اعتبر متعة فوق مقدور البشر، إن كنه الرؤية العقلية الطليقة التي تمنحنا إياها المأساة لبضع لحظات على الأقل، يعتبر في صورته المستمرة هو المتعة الأساسية التي نسبها أحد كبار المفكرين الإغريق إلى الآله، وقال أحد فطاحل الفلاسفة الإنجليز المحدثين وهو "ر. ل. نيتلشيب" (R. L. Nettleaship): "إني أفكر في كثير من الأحيان أن المرء يستطيع أن يلمح الآله ككائن يمكنه أن يمارس ما نسميه الألم المطلق وما نسميه اللذة المطلقة دون أن يلحقه أي تأثير من ذلك" وهو يعني بالتأثير هنا العجز أو عدم القدرة على الاحتمال، فذلك هو التأثير الذي يحدث لنا نحن البشر إزاء أحزاننا الخاصة.

ألا يمكن إذن أن نلمح هنا أننا في لحظات التسامي أو الترقية والتعلية للمشاعر والرؤية العقلية التي تبعثها المأساة الرائعة قد نكتسب تذوقاً جديداً لاستعمال القدرات الدقيقة التي يمكن أن تمنحها للجنس

البشري عمليات التطور المستمر؟ إننا قد لا نستطيع أن نحلل مشاعرنا تحليلا دقيقاً في مثل هذه اللحظات، ولكن يبدو لنا معقولا أن هذا السرور شبه الغامض الذي تحمله هذه اللحظات قد يكون سروراً ناشئاً عن توغلنا في الزمن إلى الأمام، وسبقنا في الإحساس بالتفهم الروحي لمستقبل النوع الإنساني، وها هم أولاء رجال العلم يخبروننا بأن عيوننا قد تطورت لتكون كما هي الآن بعد أن كانت مجرد بقعة من الجلد العادي غير أنها أكثر حساسية من بقية الجلد!، فهل من الصعب الاعتقاد إذن بأن مقدرتنا الحالية على الشعور والتفكير هي، بالقياس إلى ما قد تصل إليه من التطور، تشبه العين التي لم تحصل بعد إلا على نصف التطور والنماء؟

أما في الوقت الحاضر فإن كل الصلة بين المتعة والجمال من جهة، وبين القوة والحدة والإثارة في المأساة من جهة ثانية، تبدو منطقة غامضة تحيط بها الشكوك، ولا تضاء إلا بالتخمينات أو الحقائق الظاهرة البطلان، وبقول "كيتس":

"في عقر معبد اللذة وقلب محرابها"
"يســــكن الحـــــزن المقنـــــع"

ويتحدث "سينج" عن "العزلة أو الوحشة الممزوجة في كل مكان بالجمال الجوهري العميق في الدنيا".

وقد شعر كل إنسان بأن هناك إثارة غامضة ولكنها قوية حادة تمتزج بمتعته الخاصة التي يحسها في بعض الأشياء كأمسيات الصيف الهادئة وأسحاره الجميلة.

وعندما تسيطر عليك المأساة القوية وتمتلك نفسك من أقطارها، وتستولى على عقلك وحسك وشعورك فإنك تبدو في هذه اللحظات القاصر وكأنك قد وضعت يدك على مفتاح كل هذه المنطقة الغامضة المليئة بالألغاز، إن يدك لن تستطيع أن تبقى فوق المفتاح، ولكن كل شيء يكاد يصبح واضحاً في ذهنك تماماً في هذه اللحظات الماثلة نحو الغيبوبة، وسوف تشعر عندما تنتهي التجربة بأنك واثق من أن ما مر بك لم يكن خداعاً وإنما هو رؤية حقيقية، ألا تأمل بعد هذا أن تكون في هذه اللحظات قد اشرأبَّ عنقك إلى الأمام في طبقات الزمن وألقيت نظرة خاطفة على الحياة كما يراها دائماً ذلك العقل الذي سوف يتم نضجه ويستكمل تطوره؟.

– ١٢ –

كما يصبح المرء إيجابياً! لقد كنت منذ صفحات مضت أعبر عن عدم اثقة في اتخاذ أي قرار نهائي، وها أنذا أكاد أصيح هنا منادياً لصالح أحد هذه القرارات، إن هذا لا يعتبر قطعة من الإيمان المريض، إن هو إلا أثر عام من آثار الدفع القوي في الإنشاء لأدبي، لقد كنت أشرح منذ لحظات كيف يولِّد المجهود الفني في نفس كانت المأساة حرارة عجيبة وسرعة شديدة في التعاطف ومشاركة الآخرين في المشاعر، وكيف أن هذا المجهود عند فنان

أقل ظهوراً وشهرة قد يولِّد نوبة حادة من الثقة بالنفس، وليس هذا فقط هو ما يتردد الآن في نفسي، غير أن الذي قلته حتى الآن قد يسكر القارئ.

ولكن لنذكر أن هذه الحرارة، كأية حرارة غير طبيعة، تخبو سريعاً، وهكذا تنتابني الشكوك، ففي أية لحظة يمكن لناقد أكثر موهبة أن يُظهر أسباباً للمتعة التي نجدها في المأساة اأكثر ثباتاً وشرعية من تلك الأسباب التي استطعتُ أن أفكر فيها، فإن ما ذكرته ليس لا مجرد محاولة غير منسقة من أحد رواد المسرح ليوضح لماذا يصبح عقله في مثل هذه الحركة والإثارة كلما تصل مأساة من الطراز الأول إلى أوج عظمتها في نظره.

السؤال الأخير

- ١ -

إن كل مذاهب التفكير في الأدب تؤدي جميعاً إلى سؤال نهائي واحد، ويقع هذا السؤال في نهاية طرق كثيرة متعددة.

فلماذا تهتز نفوسنا وتنتشي عقولنا إلى هذه الدرجة من القوة والغرابة عن طريق تركيبات خاصة مبسطة من بضع كلمات قليلة عادية؟

إن بيكول يقول: "إن طبيعة الأشياء ترى أحسن ما تُرى وهي في أصغر كمية ممكنة لها" ولنأخذ الآن بعض الوحدات من الكتابة الجميلة؛ بيتاً من الشعر أو جملة من النثر تكون قد اهتزت لها نفسك اهتزازاً قوياً غير عادي، ولتكن قول فالستاف:

"لقد سمعنا الأجراس الموسيقية في منتصف الليل".

أو: "أمواج العظمة

التي ترتطم على الشاطئ العلوي لهذه الحياة".

أو هذا البيت الذي كتبه "كولريدج" (Coleridge) في كتابه، "ترنيمة" قبل الشروق" Hymn Beferoe Sunrise)).

"تزورني طوال الليل كتائب النجوم"

كيف يسيطر على نفسك هذا التوافق الخصا بين كلمات عادية تماماً ولكنها تملأ عقلك وتجعله يهتز في نشوة عنيفة وقلق لذيذ يشبه النشوة القلقة التي تنتاب العشاق المتيمين؟! وأذكر أنني عندما كنت غلاماً كسولاً أذهب إلى المدرسة وقرأت لأول مرة هذه الأبيات التي كتبها سكوت (Scott):

"ســـــيأتي غنـــــاء العنـــــدليب.
عنـد السـحر فـي الحقـول المجدبـة
وســترفع البجعــة صــوتها كالطبــل
وهي تزعق في المستنقعات المعشبة

أذكر أنني حينما قرأت هذه الأبيات أسكرتني موسيقاها الشجية فأصبحت ثقلا من فرط المتعة، وأخذت أذهب وأجئ في مقصورة القطار الخالية إلا مني، وأنا أتغنى بها وأردد مقاطعها مرة بعد مرة، ولا أستطيع أن أستقر في مقعدي أو أتوقف عن التغني.

ويبدو أن "ستيفنسون"، وهو يكبرني بسنوات، كان قد أصيب بنوبة مثل هذه النوبة عندما قرأ لأول مرة هذه الأبيات للشاعر "مريديث" من قصيدته "حب في الوادي" (Love in the valley):

"إن منظر الغزال الأبيض جميل في صورة الغسق
وقـد أضـاءت الـدنيا نجمـة واحـدة عظيمـة"

وقد أخبر "مستر يبتس" كيف أخذ يمشي صائحاً في ساحل الريفييرا والأصداء تمشي معه في الوديان.

إن كل إنسان ينبغي أن يعرف هذه المشاعر والأحاسيس، ولكن من يشرحها ومن يعبر عنها؟!

- ٢ -

إن الجمال اللفظي والتوزيع الموسيقي في هذه الأبيات الشجية يدل على عبقرية الشاعر وقوته. فالكلمات متماسكة مؤتلفة والأبيات ينساب بعضها في إثر بعض فيتبع البيت سابقه وكأنه الجواد المدرس يمسك بعنانه ويقوده فارس مدرب.

وهذه المهارة في الصياغة الأدبية ينبغي ألا نستهين بها، فهي تساعد كثيراً في الجمال الأدبي، إنها كالجواهر والآلئ والثياب الجميلة، حينما ترتديها في مهارة حسناء فاتنة، وهذه الزينة مع ذلك ليست هي كل الجمال الذي توصف به الحسناء، فإن فينوس لا تزدان بالجواهر واللآلئ ولا ترفل في الدمقس والحرير، وكثير من العبارات الأدبية المحبوبة كذلك تكاد تكون خالية مما يسمى بالزينة اللفظية، تلك الأشياء التي يمكن فصلها وتحديدها، ولكن الناقد الذي يحلل النصوص سوف يجد نفسه قد رفع يديه فجأة عندما يحاول بمقاييسه أن يحلل السحر المنبعث من هذه الأبيات.

" إن البريـــق يســـاقط مـــن الهـــواء
فقــد ماتــت الملكــة الشــابة الشــقراء
وأغلـــق التـــراب عـــين هيلـــين"

أو السحر الكامن في هذين البيتين:

"إنها تختال في جمال، مثل ليل أجواء صافية
تـــلألأت النجـــوم فـــي ســـماواته"

ومما لا شك فيه أن الجو المحيط بهذه الأبيات يظهر جمالها أكثر بما هي عليه الآن، فكل جوهرة قد وضعت في خير مكان يمكن أن توضع فيه، إلا أن المكان لم يخلق الجوهرة من العدم، لأن هذه القطع الصغيرة من النضج الأدبي تظل تسحرنا وتبهرنا وإن اقتطعت من جوها المحيط بها وظهرت وحدها.

وكأنما كان شيكسبير يريد أن يبرهن على ذلك حينما اقتطع إحداها فقال:

"وأتى الوليد النبيل "رولاند" إلى البرج المظلم...) وترك شيكسبير هذه الجملة دون رينة، لتزور أذهان الشعراء كإحدى القطع الدقيقة من الجمال المتخلف عن الأدب الإفريقي، فهذه العبارة تحتوي أيضاً على الصفات التي تحتوي عليها الجوهرة، نوع من الجمال غير المعقول ولكنه يكاد يُعشِي الأبصار فلا ترى إلا بريقا وهاجا، كما تبدو هذه

الأبيات عند النظرة الأولى، إنها قادرة على أن تأسرك دون أن تقدم لك أي تعليل لإذعانك وتعليمك.

– ٣ –

إذا نحن لم نستطع أن نقول لماذا نستسلم هكذا، فإننا نحاول على الأقل أن نثبت المشاعر التي تنتابنا عندما يفعل السحر الأدبي أثره فينا، علينا أن نحاول تثبيتها ونحاول وصفها، فنحن نستشعر نشوة عميقة بسبب الأثر الفني، ونحن نهتز أو نرتفع فوق حالتنا العادية من الوعي والشعور، وكثير من قدراتنا تزداد طاقتها وتتسع إمكانياتها لبضع لحظات فنشعر بإدراكات أدق وأحد مما تعودنا من قبل، ونجدنا قد تمكنا من استخدام أكثر من مواهبنا العادية في التعاطف الفعال النفاذ، فنشعر بأننا نستطيع أن نخترق الحجب وندخل في أعماق الآخرين لنلمس مشاعرهم ونتفهم عنهم وعن حياتهم أكثر مما كنا نستطع أن نفعل من قبل.

وأخرى من آثار هذا الشراب المسكر، وهي أنه في اللحظات التي يشتد فيها مفعوله في نفوسنا فإننا نجد كل المغامرات الإنسانية على هذه الأرض قد اكتسبت في نظرنا عظمة جديدة ورهبة جديدة وجمالا جديداً، وهذا الاتساع الجديد في قوتنا ومواهبنا يبدو أنه يلتقي باتساع آخر يتحداه، اتساع يقابله، وزيادة تعادله، تلك هي الزيادة في حجم الأشياء التي يشعر بها ويمارسها، فحياتنا نحياها تصبح أمراً أكبر وأعظم مما كنا نعتقد من قبل.

وأثر ثالث على عقولنا، وهو إدراك قوي – حقيقي أو خداع – لكوننا في حضور إمكانيات غير عادية، فإنك تشعر كما لو كانت أبواب جديدة للفهم والبهجة قد بدأت تتفتح من حولك، وكما لو كانت ألوان غامضة من التحرر والتقوية قد أخذت تقترب منك، وتتأكد – بطريقة لا تعرفها – أن هناك أ لواناً رائعة من الامتاع – لم تدرك بعد – في طريقها إليك، كأنها النجوم الجديدة تقترب من تلك النقطة في الفضاء التي عندها تدخل هذه النجوم في مجال رؤيتنا.

هذه هي المشاعر التي تنتابنا، وهي مشاعر لا يمكن لنا أن نقيسها أو نحددها كما يقيس الطبيب درجة حرارة المريض ونبض قلبه وضغط دمه، ومع ذلك فهي تستحق أن توصف حتى لو كان ذلك فقط بسبب أنك سوف تجد نفسك قد وصفت شيئاً آخر أيضاً في بيل وصف هذه المشاعر، فكلما اقتربت من التعبير الدقيق عما تشعر به حين وقوعك تحت تأثير الكتابة الأدبية الرائعة كلما اقتربت أيضاً من تحديد الحالة العقلية والوجدانية التي تكتب فيها روائع الأدب.

– ٤ –

وهذه الحالة ليست حالة عادية، وهي ليست حالة كل كاتب أثناء كتابته، فإن الكاتب العظيم لكي يكتب روائع الفن لا بد أن يرتفع بعيدا فوق حالته وفوق مستواه مهما بلغ مستواه العادي في التفكير والشعور من الرفعة، فليس "أوليفر جولد سميث" وحده، دون الكتاب جميعا هو الذي يمكن أن يقال عنه: "إنه يكتب كالملائكة ويتكلم كالببغاء" وليست

هناك ضرورة لأن نفترض أن "جولد سميث" نفسه كان أقل من مستوى عقله العادي حينما فشل في أن يلمع مفي محادثته مع (رينولدز) و(بيرك) في النادي، بل إن الأكثر احتمالا هو أن موسيقاه الملائكية ولباقته في أروع قطعه النثرية قد ولدت وهو فوق مستواه العادي، قد ولدت في اللحظات التي تبلغ فيها خصوبته العقلية درجة عالية جدا فوق مستواه، وغالبا ما تكون رؤية الجماهير لشخص الأديب العبقري أو أي فنان عبقري آخر، غالبا ما تكون صدمة وخيبة أمل لأولئك الذج الأبرياء الذين يكونون آراءهم على أساس من الضلال القديم فيعتقدون أن الأديب العبقري بشخصه الحي المتنفس لا بد أن يكون أعظم من كتابته!

ومع ذلك كله فإن حالة الإثارة العنيفة هذه ليست سراً مكتوماً غاية الكتمان عن المستوى العادي من الناس، أو منعزلاً تمام العزلة عن تجاربهم، بل إن كل إنسان تقريباً لا بد أن تكون قد مرت به لحظات أو أخرى وجد فيها كيف يشعر بالاستغراق الكامل والاندماج التام في كتابة رسالة خاصة لصديق، وكيف تفقد كل تقدير للوقت أو إحساس به، كيف تفقد الإحساس بالتعب أو بذل المجهود، كيف تنساب الكلمات في توافق عجيب وسهولة ميسرة إلى ذهنك، وكيف تجد الاقتباسات المناسبة في متناول يدك، كيف أن بعض المناظر التي تصفها تصبح أكثر تسلية لنفسك، وكيف تشعر بعد الانتهاء من الكتابة بأنك متعب أكثر مما ظننت، ولكنك سعيد أكثر مما ظننت أيضاً، ثم تقرأ ما كتبت وتعيد قراءته قائلاً لنفسك "ما كنت أظن أني سأكتبه بهذا الشكل من الجمال والروعة".

إن هذه التجربة العامة لا تختلف في نوعها، وإن كانت تختلف في درجة قوتها وشدتها وعنفها، عن التجربة التي يعانيها الفنان الخيالي العظيم عندما يلقى هجوماً شديداً من الانفعال الخلاق، بينما يختلف مثل هذا الفنان أيضاً أعظم الاختلاف عن المستويات العادية من الرجال والنساء بقدرته على أن يغري هذه الحالة الاستثنائية بنفسه، ويرغبها في الحلول به، ويعمل على رفعها إلى درجة تعتبر بالقياس إلى الباقين منا مستحيلة تماماً.

وقد يبدو الفنان في معظم أوقاته رجلاً غبياً، أو كئيباً لا يمرح، بوقا يبعث على الضجر، بل قد يكون كذلك حقاً، وقد لا يستطيع أن يعتبر من المتحدثين المهرة أو العقلاء في منزل ريفي أو مشرب مدني، ولكنه والقلم في يده يثيره ويبعث فيه الحماس، يصبح شيطانه طوع أمره، أو على الأقل يكون طوع أمره في كثير من الأحيان التي يريده فيها، فهو من ناحية يشبه السيارة التي لها سرعتها الأساسية العادية تماماً ولكن لها مقدرة فذة على مضاعفة هذه السرعة، وهو من ناحية أخرى يشبه المحار بين العباقرة يجمعون بلهيب غريب واشتعال مستعر في دمائهم حينما تبدأ المعارك وتلتقي الجيوش، فالمعركة بالقياس إليهم شيء يبعث النشوة ويثير الشغف ويسعد القلوب، إنهم يرتفعون فوق الألم والخوف؛ إنهم في هذه الغيبوبة الوقتية التي تحررهم من السيطرة العامة على غيظهم الجنوني، يستطيعون أن يفعلوا ويتحملوا في بهجة وانتعاش كثيراً من الأشياء غير المعقولة أو الأشياء المستحيلة في نظر الإحساس العاقل.

- ٥ -

إنه من النادر أن يكون لدى الفنان العظيم شيء جديد يقوله عن الحياة، فالأشياء التي تؤثر فيه وتبعث فيه السرور والتسلية هي عادة تلك الأشياء نفسها التي تأثرت بها جماهير غفيرة من الناس العاديين أو بعثت فيهم السرور والتسلية من قبل، فيبدو أن عقول الفنانين من أمثال "فرجيل" و"سفوكليس" و"شيكسبير" و"ودانتي" و"وجوته"، يبدو أن هذه العقول قد احتضنت نفس الموضوعات الرئيسية التي تعبر عن الحزن عند "سميث" و"جونز"، كالشباب المفقود، والأصدقاء المشتتين، والحب الفاشل، وعودة الجمال إلى التراب، وخيبة الآمال التي كانت تبدو أقوى من أن تخيب.

وإذا قُدِّر لكاتب مسرحي عظيم أن يظهر في انجلترا هذه الأيام فهناك احتمال كبير أن تدور تأملاته حول العظمة الزائلة في مصير الإنسان، والحركة التي لا يمكن تجنبها في مسرحياته سوف تأخذ الصورة التي انتشرت فعلاً بين نسبة كبيرة جداً من مواطنيه، فقد يصور غروب الشمس الحزين، والأزهار المقتلعة الذابلة، وتوقع زوال إمبراطورية ذائبة فوق أرض تمحو معالمها بنفسها وتدور في بطء يتزايد باستمرار حول شمس تفقد حرارتها باستمرار أيضاً.

فهذه الموضوعات قد تبدو الآن عادية، ولكن حينما يتناولها الكاتب المسرحي العظيم ويحتضنها في مأساة يصوغها بفنه، فإنها سوف تكتسب سحراً خاصاً لما فيها من غزارة وقوة جديدة غير عادية.

إن الفنان العظيم لديه احتياطي ضخم من القوة الباهرة – قوة الإدراك وقوة العاطفة – وهو في امالاكه لهذا الاحتياطي من القوة الشديدة يختلف اختلافاً بيناً عن بقية الناس، ونحن نستطيع أن نقول ون أن يكون لكلماتنا أي نصيب من الغموض أو المعاني البلاغية المجازية، إن الفنان يرى ويسمع بغزارة أكثر من غيره، فالعلم يخبرنا أن ما نسميه رؤية أو سمعاً ما هو إلا نتيجة قوتين واضحتين متميزتين، فكما تتحطم الأمواج على شاطئ البحر، فإن حركات متموجة معينة مما يختلج في الجو تتحطم على الشواطئ الرقيقة لعيون الإنسان وآذانه، ومن هذا الشاطئ ترتفع الكلمة أو المنظر بعصب من الأعصاب إلى خزانة خاصة في المخ، وبهذه المادة التي أصبحت في متناول اليد يكون المخ لنفسه أغنية العندليب أو لون الوردة وصورتها في عالم إذا انفصل عن هذه الحركة التي تدور في المخ يكون مظلماً غاية الظلمة، ساكناً موحش الكون، وهكذا فليست هناك ولا وردة واحدة أو عندليب واحد نستقبله جميعاً بشكل واحد، بل هناك من الورود الكثيرة المختلفة والعنادل العديدة المتباينة بعدد الأمخاخ أو الأذهان التي تكونها، ولهذا تكون الزهرة التي يكونها ذهن الفنان أو الطائر الذي يسمعه، عندما يستغرق هذا الذهن في عمله بكل ما لديه من مواهب، تكون هذه الزهرة أو هذا الطائر قد صيغ بتركيز من العناية والمتعة غير عادي، إنه يكون مثل الشيء الذي يصنعه الحبيب الصادق الحب لمحبوبته الجميلة الفاتنة، لا كالشيء الذي يصنعه العامل الأجير لصاحب العمل الطاغية.

وهذا التكوين الغزير لصور الأشياء في الذهن يتجاوز رؤيتها الحسية إلى حد كبير، وكما يقول "بلاك" في تلك الكلمات التي كثيراً ما يقتبسها الأدباء، "إنه يستطيع أن يرى الدنيا في حصاة من الرمل، والعالم العلوي المقدس في زهرة برية"، ويستطيع أن يذهب إلى أبعد من ذلك ويكوِّن – مع الشعور بلذة عاطفية بسبب هذا التكوين – نوعاً من الصور نصف الحسية للأشياء المعنوية الغامضة، ولكن مهما كان الموضوع حزيناً فإنه لا يسبب للفنان حزناً حقيقياً بالمعنى المفهوم لكلمة حزن، لأن الحزن يقلل من قوى الإنسان، بينما هذه الرؤية الفنية تزيد من قوى الفنان، وقد كان يقال قديماً "إن الإله هو الشخص الذي يشعر بكل الألم الموجود في هذه الدنيا دون أن ينال ذلك من قواه شيئاً على الإطلاق، وتوجد مثل هذه الميزة القدسية أيضاً في الفنان العظيم" فمثلاً عندما كانت الإثارة لكتابة " ماكبث " تعتمل في نفس شيكسبير، وترفع قواه إلى أوج قمتها وحرارتها فإنه حينئذ كان يرى الجانب المظلم في حياة الناس، الجانب الفاشل أو المؤدى إلى الفشل، وكان يراه في شدة الوضوح إلى الحد الذي قد يجعله – لولا أنه كان فناناً مستغرقاً في عمله – يطيح بكل شيء ويرمي كل ما تصل إليه يده، ويجلس إلى اليأس أو يركن إلى الحزن العميق.

ولكن حرارة العاطفة الفنية تكون قابلة للتحويل دائماً إلى قوة خلاقة، وهكذا كانت ذروة العنف وغاية الشدة في هذه "المأساة" لا تبعث على الزفير الحاد المؤلم أو اليأس القتال، وإنما بعثت على عكس

ذلك تماماً، بعثت على خطة متكاملة عاطفياً من قصائد هذا الشاعر الشهير الذي يقول:

غـــــــدا، وغـــــــداً، وغـــــــداً،
تزحــف هــذه الخطــوة البطيئــة مــن يــوم إلــى يــوم
حتــى آخــر مقطــع مــن الــزمن المــدون فــي الســجل،
وكل أمس معنى أضاء للأغبياء الطريق إلى الموت الترابي
انطفــئ، انطفــئ أيتهــا الشــمعة الضــئيلة الخافتــة!
فالحيــاة ليســت إلا طيفــاً يمشــي أو ممــثلاً مســكيناً
يلعب دوره في اختيال شديد أو ضيق مغيظ على المسرح
ثــم لا يســمع لــه بعــد ذلــك صــوت، إنهــا قصــة
يحكيهــا معتــوه أبلــه، مليئــة بالأصــوات وجنــون الغضــب
وهــي بعــد ذلــك كلــه .... لا تغنــي شــيئاً."

- ٦ -

ويرتفع الكاتب، أو أي فنان آخر، إلى هذا المستوى الرفيع الفذ، هذا المستوى الذي يفوق مستواه العادي بدرجات ودرجات، هذا المستوى الرائع من التكوين الانفعالي لصور الأشياء في ذهن الفنان، يصعد إليه الكاتب على سلم فني من التداخل بين الدربة الفنية على ممارسة فنه – الدربة على تنيق الكلم ومعاناة الكتابة، أو على ترتيب الألوان أو تشكيل المرمر والصلصال – وبين الجهد الخيالي في النفاذ إلى أعماقها البعيدة ولبابها الخالص وقلبها النابض.

فإنك قد ترى رساماً يبدأ في رسم لوحة من لوحاته بهدوء يكاد ينقصه الشعور أو يكاد يخلو من الحماس، إنه يتناول ريشته بطريقة عادية تماماً، إنه يبدو كأنه لا يرى في النموذج الذي أمامه أكثر مما تستطيع أنت أو أستطيع أنا أن أراه في لمحة خاطفة إلى شخصية هذا النموذج، ولكن سرعان ما نجد أن شعوره بانسياب الألوان قد ملأ عقله بالحيوية وأشعله بالنشاط، ثم نجد أن هذا العقل المتحرك السريع قد أثار غريزة حب الاستطلاع كأنشط ما تكون، وأشغل رغبتها الشديدة في معرفة كل شيء عن هذا المخلوق الذي أمام الفنان، وحينئذ يبعث هذا العقل المطعم بحب شديد للمعرفة، يبعث بدوره إلى اليد العاملة بموجة من هذه الحيوية وذاك النشاط، فيلهب قواها ويشعل نشاطها ويجعلها تأتي بالروائع من تأكيد سريع خاطف، واختيار موجز جميل، وبريق بليغ جذاب، وغير ذلك مما هو فوق مقدرتها العادية بدرجات ودرجات، وهكذا تستمر هذه العملية من الإثارة المتبادلة، والتحريض المشترك والتهيج المتزايد حتى تصل القوتان المتداخلتان المشتركتان فيها إلى درجة أعلى بكثير من امكانياتهما الإنسانية الطبيعية العادية، إنهما تصلان إلى النقطة التي عندها يقال عن الفنان أحياناً – في تعبير قديم – إنه في حالة الإلهام أو الوحي.

وقد يكون هذا التعبير غير نقدي، ومع ذلك فإنه ملائم إلى حد ما، إنه يشير إلى أن الكاتب أو الرسام قد بلغ حالة نفسية خاصة لا نستطيع شرحها بسهولة، إن شفتي الفنان قد لا تتحركان وهو يكتب، ولكنه يعبر كما لو كان يحركهما، ونحن نصغي كما لو كانا يتحركان أيضاً، ويخرج

الفنان من هذه التجربة التي لا تتاح لنا، وليس من السهل أن تشرح لنا، يخرج بهذا اللون من الكلام الذي لا نستطيع أن نبرهن على أنه حقيقي، ولكنه مع ذلك يتسرب إلى معتقداتنا وينفذ إلى مقر الإذعان والإعجاب من نفوسنا بطريقة لا نستطيع لها دفعاً، ولا لإغرائها مقاومة.

وعلى أية حال فإن هذا الإنتاج الفني يحمل معه شهادة لا يمكن تحديدها أو تعريفها تشهد بأنه ليس أجوف خاوياً لا ينجلي عن شيء خلف وجهه البراق الجميل، وإنما يلمع من خلاله التكوين الفني العنيف لصور الأشياء، والإخلاص العزيز في العاطفة التي كانت ينبوعاً لهذا العمل الفني.

وإنك لتذكر كم مرة رأيت فيها أحد رجال السياسة الدهاة الماكرين يضع يده على قلبه ويقسم أنه من أجل العدالة وحدها كان يحتال هذه الحيلة أو تلك، ولكن لن يهتم به أحد، ومع ذلك عندما قال عطيل: "إنه العدل، إنه العدل أيتها الروح"، عندما يقول عطيل هذا الكلام فإنك لن تكتفي بألأن تصدقه فحسب، ولكنك قد تشعر بأنك لم تعرف حتى الآن كيف يصل الإنسان إلى هذا الحد الرهيب من الإخلاص للعدالة حختى في هذه الظروف القاسية وتحت وطأة هذه العاصفة الهوجاء من الألم.

ودعني أقولها مرة ثانية، إنها ليست تجربة نادرة أن تسمع إنساناً يقول أنه يموت وتعلم أنه يموت حقاً، وقد تتأثر في مثل هذه الحالة بكلماته، ولكن إذا لم يكن هذا الإنسان المحتضر عزيزاً عليك فإنه من الصعب أن تشعر بهذه الموجات العنيفة من العواطف التي تهزك كما

يهزك أنطونيو حين يقول: "إني أموت يا مصر، أموت"، لأنك هنا لم تتأثر بمجرد الصدق في الكلمات، ولكنه صدق مسته يد التعلية والترقية إلى أعلى قومى نفسه، ليس مجرد انتهاء الحياة بالموت، وإنما هي غزارة المعاني الهائلة في مأساة الموت، تلك المعاني التي قد يحملها الموت إلى عقل أكثر تأثراً وأوسع مقدرة من عقولنا، هو عقل الفنان.

– ٧ –

ويبقى هذا السؤال الأخير.

لماذا تتخذ هذه الإجراءات التي هي في جوهرها تنظيمات واضحة لكلمات عادية تماماً تحمل جرثومة الحمى النبيلة النادرة التي رفعت حرارة الروح عند شخص عاش في عهد قديم تنقلها إلى أشخاص يعيشون في عصر آخر وربما في طرف آخر من أطراف الأرض؟

وهل تمتلك الكلمة المكتوبة – بالرغم من تنكرها في صورتها المطبعية – قوة الكلمة المقولة المسموعة في إعطاء ضمان قوي لحقيقتها الخاصة – إذا كانت لها حقيقة خاصة – ولهذا تستطيع الكلمات المطبوعة – كما تستطيع الكلمات نفسها إذا كانت مقولة مسموعة – أن تثيرنا بعمق وتهز نفوسنا بشدة وتلهب عواطفنا بالحرارة في حالة، وأن تتركنا هادئين ذوي أعصاب باردة في حالة أخرى؟

هل وصل إلينا أي تعريف أو تلميح بأن رجلاً قد كتب هذه الكلمات بنفوذ وسلطان، وأن آخر كتبها كنساخ فقط؟

وإذا كان الأمر كذلك فهل هذا التعريف ضمنى اخلى كما نقول عن البرهان الأدبي؟ هل يمكن أن تتبعه في أخفى أنواعه وأشدها مراوغة وهروباً، في الكلمات الحقيقية بحيث يكون تتبعنا له أكثر مما سجله النقد الأدبي حتى الآن؟ وفي هذه المقطوعة التي سبق أن اقتبسناها:

"إن البريـق يسـاقط مـن الهـواء
فقد ماتت الملكة الشابة الشقراء
وأغلـق التـراب عـين هيلـين"

هل يوجد في هذه الأبيات نوع من الموسيقى المعبرة في رقة، والتي تحمل معها التأثير القوي المعبر عن الأهمية، ذلك التأثير نفسه الذي يكتسبه الكلام المنطوق أحياناً من تغيير الصوت الحي الذي ينطق به ويؤثر فيه؟ أو يستطيع النقد الأدبي فقط أن يقول إنه عن طريق بعض الوسائل الخارجة عن معارفه تستطيع هذه الأبيات الملائكية أن تنقل حالة السمو العاطفي من الكاتب إلى القارئ، ثم يتركنا النقد نعجب ونتساءل، هل هذه المجموعة الضخمة من موجات الاتصال – هذه الموجات المشتبه في وجودها والتي لم تثبت بعد – التي يقال إنها تتموج حول هذه الأرض تموجات لا تنتهي، هل هذه المجموعة تشمل المجموعة التي تقوي التحرك العاطفي لعقل من العقول ليصطدم مباشرة ببعض الخلايا المعينة المسببة للإحساس في العقول الأخرى دون مساعدة من أي جهاز آخر أكثر من مذكرة لفظية تلعب دوراً ثانوياً تماماً في الموضوع؟

"ماذا أعرف أنا؟" — إني من جانبي أحتمي من فيض هذه الأسئلة العنيفة بهذا السؤال القديم الذي قاله "مونتيني" (Montaigne)، "ماذا أعرف أنا؟"

* * *

الفهرس